تنفُّسُ الصَّباح

الطبعة الأولى
1441 هـ
2020 م

اسم الكتاب: تنفُّسُ الصَّباح
التأليف: أ.د. خالد فهمي
المراجعة اللغوية: عبد القادر أمين
موضوع الكتاب: أدب
عدد الصفحات: 216 صفحة
عدد الملازم: 13.5 ملزمة
مقاس الكتاب: 14x20
عدد الطبعات: الطبعة الأولى
رقم الإيداع: 2019/ 25733
الترقيم الدولي: 978-977-278-791-3

دار البشير للثقافة والعلوم
elbasheer.marketing@gmail.com
elbasheernashr@gmail.com
01152806533 - 01012355714

تنفّسُ الصَّباح

دراساتٌ تحليليّة في المُنجز الشّعري المنتمي المعاصر

تأليف:

أ.د. خالد فهمي

دار البشير للثقافة والعلوم

الإهْداء

إلى عَلميْن جليليْن

كان لهما فضلٌ عليّ:

أ.د. محمود الربيعي

أ.د. عبد الحميد شيحة.

خالد فهمي

المقدّمة

اللّهم لك الحمد كلّه، علانيته وسرّه!

اللّهم لك الحمد بكلّ لسان! ولك الحمد ما دام الجَنَان!

«اللّهم إنّي أعوذُ بك من شرّ ما عملت، ومن شرّ ما لم أعمل.

[مِن دعاء النّبي ﷺ، صحيح مسلم بشرح النووي ٨/ ٤١]

وبـعد،

فهذا كتابٌ عكفتُ على إنجازه زمنًا ليسَ بالقصير، وجاء ناتجَ نمط من العناية والمتابعة النّقديّة لقطاعٍ من الشّعراء المُنتمين إلى النّموذج المعرفيّ الإسلامي بالأساس.

وهذه العنايةُ هي التي تفسّر العنوانَ التّسويقي/ التّشويقي لهذا الكتاب: (تنفّس الصّباح) وهو أيضًا الذي يفسّر العنوانَ العلمي/ الجانبيّ للكتاب: دراساتٌ تحليليّة في الشّعريّة المنتمية المعاصرة.

ومنذُ حرصتُ على استعمالِ تعابير «الشّعريّة المنتمية»، أو «الشّعراء المنتمين» أو «الأدب المُنتمي» وأنا أردفُه، وأحيطُه، بسياقٍ شارح يكشف عن إرادةِ معنى الشّعر أو الأدب الصّادر عن تمثّل للنّموذج المعرفيّ الإسلامي المحكوم بعقيدة التّوحيد، بوصْفها جوهر رؤية العالم في الفكريّة الإسلامي التي استمرّت حاكمةً للمُنجز الحضاري الفكريّ والمادي في البلدان الإسلاميّة،

وفي القلب منها البلدانُ العربيّة، على امتداد اثني عشَرَ قرنًا، حتّى تمدّدت عناصر العلْمَنة، واتّسعت الفجْوة، وغاب الوحيُ عن الهيمنةِ على مقدّرات إنتاج المعرفة والحضارة في هذه الديار.

حتّى إذا جاء الاحتلالُ الأجنبيّ في نسخته الحديثة والمعاصرة، وانقطع ما كان متّصلًا بلا انقطاع على امتداد اثني عشَرَ قرنًا في القرنيْن الأخيريْن، وحكم النّاس نموذجٌ معرفيّ آخر مُعاد ومُخاصِم ومُغاير للنّموذج المعرفيّ الذي كان محكومًا بمركزيّة الوحي.

وفي هذا السّياق ظهرتْ طائفةٌ من المبدعين، شعراء وقصّاصين، تنبّهوا لموائز ذواتِهم المسْلمة، فحرصوا على الكتابةِ الإبداعيّة متمثّلين مبادئَ النّموذج المعرفي الإسلاميّ المستصحب لقيم التّوحيد الإيجابيّة المفجّرة لقيم التّفاؤل، والإيجابيّة، والمقاومة، وحبّ الأوطان، والتّعاطف مع قيم الجَمال والطّبيعة.

وقد كان صدورُهم عن هذه القيمة سببًا في اقترابهم- بصورةٍ من الصّور- من مذهبي الرّومانسيّة من جانب، والواقعيّة من جانبٍ آخر، غير أنّهم في اقترابهم هذا من هذيْن المذهبيْن تميّزوا بأمرين، هما:

أوّلًا: عدمُ التّماهي التّام معهما.

ثانيًا: خلقُ مثالٍ مُتمايز عن الملامح الغربيّة الصّلبة التي وفدتْ مع أفكار هاتيْن المدرستيْن، وتطبيقاتهما؛ لدرجةٍ أمكن معها أنْ يخطو خطواتٍ واسعةً واضحة في اتّجاه تأسيس مدرسة أدبيّة وشعريّة مستقلّة تقترب من الرّومانسيّة بقدر، وتقترب من الواقعيّة بقدر آخر.

وقد اختلفَ المتابعون من المنظّرين لتشكّل هذه المدرسة، والنّقادِ لرموزها الإبداعيّة في تسميتها، فشاع زمانًا تسميتان، كان بينهما فارقٌ زمنيّ واضح ومعتَبر، هاتان التّسميتان هما:

أوّلًا: مدرسة الأدب الإسلامي.

ثانيًا: مدرسة الأدب الرّسالي.

وقد شغبَ الكثيرون من خصوم «الفكريّة الإسلاميّة» من التّيارات الشيوعيّة، والعلمانيّة، واليساريّة، وغيرها على مصطلح الأدب الإسلامي.

وهو شغبٌ في مجمله لم يكن علميًّا ولا منهجيًّا ولا واقعيًّا.

ولم يتحْ– من جانب ثان– لمصطلح «الرّساليّة» قدرٌ من الشّيوع والانتشار لأسبابٍ متعدّدة أظهرها تأخّره الزمني في الظّهور، وقلّة التّجارب النقديّة والتنظيريّة التي صدرت حاملةً لهذا المصطلح، وربّما لسبب آخر لم يشِرْ إليه أحدٌ من المؤرّخين النّقاد، وهو استبطانه صيغة قرينة من المُمارسات اللغويّة المسيحيّة التي تقتربُ من استعمال تعابير من أمثال: «أعمال الرّسل» أو «أعمال الإرساليّات» ممّا كان مانعًا خفيًّا غير مُعلَن ولا محسوس لعدم قبول الذّائقة اللغويّة المسْلمة المعاصرة لاستعماله، وهذا فرعٌ مهمّ لما يُعرف في اللّسانيات المعاصرة باسم العادات اللغويّة أو النطقيّة للشّعوب.

ومن ثمّ أمكن لمصطلح «الشّعريّة المنتميّة» أو «مدرسة الأدب المنتمي»، وهي تسمية حرصتُ فيها على ما يلي:

أوّلًا: حصار التّعابير اللغويّة التي تستصحب روحًا غير إسلاميّة، وإن كانت خفيّة أو غير محسوسة.

ثانيًا: الفرار من آثار الشّغب على مصطلح «الأدب الإسلامي».

ثالثًا: التمتّع بقدرٍ من الشّفافيّة الدلاليّة أو الوضوح الدّلالي، الذي يعين على قدرٍ من التّنبؤ أو الحدْس الصّحيح لجزءٍ ممّا يشير إليه هذا المصطلح.

رابعًا: استصحابه نمطًا من الإشارة «شبه الشّفافة» إلى مصطلح الهويّة بوصفها مرادفًا من المُعجم الذّهبي قادرًا على أنْ يفسّر- بوجهٍ من الوجوه- المعنى المراد من لفظ المنتمية/ أو المنتمي.

وهذا الكتاب يأتي في ثلاثة فصول، هي:

الأوّل: في الطّريق إلى تأسيس/ نظري لمفهوم الشّعريّة المنتمية، أو الأدب المنتمي.

الثّاني: قراءة في عددٍ كبير من دواوين الشّعراء المعاصرين المنتمين بالمعنى الذي قدّمناه، يجمعُهم جميعًا الصّدورُ عن تمثّل حقيقي، وإنْ جاء متفاوتَ الدّرجة- للنّموذج المعرفي الإسلامي، وفي القلب منه قيم التّوحيد الإيجابي.

الثّالث والأخير: قراءة في عددٍ من المجموعات القصصيّة القصيرة لقصّاصين مُنتمين.

والحقيقة أنّ هذا الكتاب مَدينٌ لعددٍ كبير من هؤلاء المبدعين المنتمين الذين وثقوا في توجّهي النّقدي المُتعاطف مع مُنجز الشّعريّة المنتمية ابتداء، فتفضّلوا عليّ طالبين منّي أنْ أكتب عنْ أعمالهم الشعريّة والقصصيّة ممّا أتاحَ لي اختبار عددٍ من العلاقات المتواترة في هذه الأعمال الشّعريّة والقصصيّة التي تصدر عن «مدرسة الأدب المنتمي» على مستويات الأفكار والتّقنيات والجماليّات في الوقت نفسه.

ثمّ، إنّني مَدينٌ- من وجه آخر- لدارِ البشير التي اقتنعتْ بجدوى أمثال هذا الكتاب، ومِن قبْله بجدوى أمثالِ هذه الأعمال الشّعريّة والقصصيّة المنتميّة فدعمتْها دعماً حقيقيًّا.

فإلى هؤلاء وهؤلاء أسوقُ شكري وتقديري وامتناني، والله سبحانه من وراء القصد.

خالد فهمي
القاهرة
ليلة الثلاثاء
١٩ رجب ١٤٤٠هـ
٢٦ مارس ٢٠١٩م

***

الفصلُ الأوّل

على طريقِ التّأسيس للشّعريّة المنتمية

(١)

عزفُ الكلمات

أحاديث الشّعر

قراءةٌ ثقافيّة وحضاريّة

مدخل:

كان الشّعر- بما هو« كلامٌ موزون مقفّى» على ما أثرٍ عن ابن قتيبة- ذا منزلةٍ مرموقة في نفوس القوم. وكان سبيلهم إلى مواجهة العالم بالمعنى الحقيقى. حتّى صحّ عن عمر بن الخطاب- رضى الله عنه- أنّه قال: «الشّعر علمُ قوم لم يكنْ لهم علمٌ أصحّ منه» على ما أخرجه ابن سلّام الجمحي في طبقات الشّعراء [١/ ٢٤؛٥٢٤]

وقد تكاثرتْ أقوالُهم الدّالة على هذه المنزلةِ الكبيرة للشّعر في نفوسهم، كان جَمَعَ طرفًا منها الدّكتور أحمد مطلوب في: معجم مصطلحات النّقد العربي القديم [ص:٢٢٦]، والدّكتور محمود الربداوي في كتابه: كشّاف العبارات النقديّة والأدبيّة في التراث العربي [ص:٢٠١].

(١) مصادرُ فحصِ موقف الإسلام من الشّعر

لقد كان على الإسلام- بما هو دينٌ خاتم يملكُ رؤية وتصوّرًا خاصًّا للكون والوجود والعالم- أنْ يتّخذ موقفًا من الشّعر لأسبابٍ كثيرة تتعلّق

بمنع التدخّل بين كتابه المعجز الأعلى، القرآن الكريم، وغيره من أنواع الكلامِ الأخرى، وكان أيّ تداخلٍ بين الكتاب العزيز وشعْر العرب مؤذِنًا بخسرانَ مبينٍ للتصوّر القرآني للعالم.

وهو ما دعا الكتابَ العزيز أنْ يلمسَ القضيّة بما يمهّدُ الطريقَ لفحص دقائق هذه العلاقة، وملابساتها.

ولا يمكن فحصُ تفصيلاتِ هذه القضيّة المهمّة من الجوانب الاعتقاديّة والثقافيّة والحضاريّة والاجتماعيّة معًا دون تعْيينٍ للمصادر الأساسيّة لموقف الإسلام من الشّعر.

وفي هذه المقالة/ الفقرة محاولةٌ لرصد موجزٍ لرءوس هذه المصادر التأسيسيّة:

أوّلًا: القرآن الكريم:

يمثّل الكتابُ العزيز- بما هو المصدرُ المحوري للتصوّر الإسلامي للعالم- المصدرَ الأوّل لفحصِ موقف الإسلام من الشّعر.

وقد تنوّع حضورُ لفظ الشّعر والشّاعر والشّعراء في الكتاب العزيز في مدوّنة قصيرةٍ كما يلي:

- الشّعر: ﴿وَمَا عَلَّمْنَـٰهُ ٱلشِّعْرَ وَمَا يَنۢبَغِى لَهُۥٓ ۚ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْءَانٌ مُّبِينٌ﴾ [سورة يس ٣٦/ ٦٩]

- شاعر: ﴿بَلْ قَالُوٓا۟ أَضْغَـٰثُ أَحْلَـٰمٍۭ بَلِ ٱفْتَرَىٰهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ﴾ [سورة الأنبياء ٢١/ ٥]

-: ﴿ وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوٓاْ ءَالِهَتِنَا لِشَاعِرٖ مَّجۡنُونِۭ ﴾ [سورة الصافات ٢٧/ ٣٦]

-: ﴿ أَمۡ يَقُولُونَ شَاعِرٞ نَّتَرَبَّصُ بِهِۦ رَيۡبَ ٱلۡمَنُونِ ﴾ [سورة الطور ٥٢/ ٣٠]

-: ﴿ وَمَا هُوَ بِقَوۡلِ شَاعِرٖۚ قَلِيلٗا مَّا تُؤۡمِنُونَ ﴾ [سورة الحاقة ٦٩/ ٤١]

- الشّعراء: ﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلۡغَاوُۥنَ ﴾ [سورة الشّعراء ٢٦/ ٢٢٤]

فهذه المدوّنة الموجزة دلّت على مجموعةٍ من كليّات الحقائق المركزيّة على طريق فحص القضيّة يمكن إجمالها في ما يلي:

أ- نفي أنْ يكون الكتابُ العزيز شعرًا، وبيانُ كوْنه جنسًا قوليًّا متمايزًا من غيره بطريق القصر والحصْر: ﴿ إِنۡ هُوَ إِلَّا ذِكۡرٞ وَقُرۡءَانٞ مُّبِينٞ ﴾ وهو ما يدعم فريق الدّارسين المُعاصرين الذين جنحوا إلى تقسيم الأجناس القوليّة إلى القرآن والشّعر والنثر.

ب- بيانُ أنّ اتّهام المشركين النّبي - ﷺ- بأنّه شاعر؛ كان طريقًا مسلوكة مأنوسة للنّيل من الرّسالة، وهدم بنيانها.

وهو ما يعني أنْ قصدوا إلى بيانِ أنّ ما جاء به ﷺ ما هو إلّا فحصُ خيالات وأوهام وأساطير، وهي الدّلالات المركزيّة والهامشيّة لتصوّرهم للشّعر.

ج- النّفي الصّريح لكوْن النّبي - ﷺ- شاعرًا، وهو ما كان له تأثيرُه في برامج وضع قواعد الشّعر، وتقسيماته.

د- البيانُ العام عن أنّ الشّعر كلامٌ مركزه الخيالُ أو الغواية، وغاياتُه طلبُ التّأثير الوجداني في المتلقين.

وهو نوعُ اعتراف بطاقاتِ الشعريّة في تغيير العالم، وهو ما يُفهم في سياقه الاستثناءُ الوارد في آية سورة الشّعراء.

ويلحقُ بهذا المصدر ما قام عليه من تفاسير لآياتِه، وهي كثيرة ومتنوّعةُ المناهج، يمثّل جمعُها مصدرًا مهمًّا لفحص العلاقة بين القرآن والشّعر.

ثانيًا: السّنة النّبويّة الشّريفة:

تمثّل نصوصُ السّنة النّبويّة الشّريفة المصدرَ الثّاني المركزي على طريق فحصِ موقف التصوّر الإسلامي من الشّعر.

وقد احتفلتْ كتبُ الصّحاح والمدوّنات الحديثيّة جميعًا بتخريج أحاديث الشّعر في أبواب مختلفة، فجملةٌ منها في كتاب الرّقاق من صحيح البخاري/ وكتاب الصّلاة/ وكتاب الأدب/ وغيرها، وجملةٌ أخرى في صحيح مسلم في كتاب فضائل الصّحابة/ وغيره.

وبقيّة كتب الصّحاح والسّنن والمسانيد لم تخلُ مِن أحاديث الأشعار.

ثمّ استقلّت أحاديثُ الشّعر بأجزاءَ مفردةٍ مستقلّة، جمعتها، وخرّجتها، ولعلّ أشهر جزء حديثي في هذا الباب وهو: (جزء أحاديث الشّعر)، للحافظ عبد الغني عبد الواحد بن علي المقدسي، المتوفّى سنة ٦٠٠هـ، وكان نشره وحقّقه/ إحسان عبد المنّان الجبالي، بالمكتبة الإسلاميّة، بعمّان، الأردن، ١٤١٠هـ = ١٩٨٦م، ثمّ صنع له ملحقًا، قسّمه موضوعيًّا، كما يلي:

أ- ما ورد في الشّعر، استدرك فيه ثمانية عشر حديثًا، كما يذكرها عبد الغني المقدسي.

ب- ما ورد في ذم الشّعر، استدرك فيه سبعة وعشرين حديثًا.

ويلحقُ بهذا المصدر أدبيّات السّيرة الموسّعة التي اعتنتْ بالاسْتشهادِ بالشّعر وتفسيره وشرحِه، وفي مقدّمتها: سبل الهدى والرّشاد، لابن طولون الصّالحي الدّمشقي، وأدبيات شرح أبيات السّيرة، وأهمّها: شرح أشعار السّيرة لأبي ذر الخشني.

ثالثًا: كتب النّقد الأدبي العربي القديم، وكشّافاته، ومعاجم مصطلحاته المعاصرة:

أنّ كتبَ النّقد الأدبي العربي القديم التي تنبّهت لدراسة الشّعر بما هو جنسٌ أدبي مائز في تاريخ العرب، جمعتْ كثيرًا من النّصوص المهمّة على طريق فحص هذه العلاقة بين القرآن والشّعر، وفحص التصوّر الإسلامي للشّعر، من مثل: الشّعر والشّعراء لابن قتيبة، والعمدة لابن رشيق القيراوني، والمثل السّائر لابن الأثير، والعقد الفريد لابن عبد ربّه الأندلسي، وغيرها.

بالإضافة إلى عددٍ من الأدبيّات المعاصرة التّأسيسيّة ككتاب: كشّاف العبارات النقديّة والأدبيّة في التّراث العربي للدّكتور محمود الربداوي.

***

(٢)

هل يمكن للشّعر أنْ يغيّر العالم؟!

قراءة ثقافيّة حضاريّة لأحاديث الشّعر

كانت للمنزلةِ التي احتلّها الشّعر في النّفس العربيّة على امتداد تاريخها أثرُها في طرح هذا التّساؤل المهمّ جدًّا.

وهو التّساؤل الذي يعيدُ لفحص موقفِ التصوّر الإسلامي من الشّعر ومكانته بما هو وسيلةٌ لتعزيز الفرح السّاكن على حدّ تعبير الدّكتور أسعد دوراكوفيتش في كتابه المهمّ: علم الشّرق.

أنّ قراءة مدوّنة الأحاديث النّبويّة حول الشّعر وتحليلها قائدةٌ إلى عددٍ من الأبعاد الثّقافيّة والحضاريّة التي يمكن أنْ تعزّز من دواعم التّنمية في بعْدَيها الثّقافي والحضاري بالأساس.

وفي ما يلي بيانُ ملامح هذه القراءة الثقافيّة الحضاريّة لأحاديث الشّعر في السّنة المشرّفة:

أوّلًا: تعزيز التّوحيد، وقيم العقيدة والإيمان:

أنّ مِن الخطأ النّظرَ إلى التوحيد وحقائق الاعتقاد والإيمان من منظورِ عمل العقل، واستجماع الأدلّة فقط؛ ذلك أنّ تعزيزَ قيم التّوحيد من المنظور الجمالي والفني مهمّ جدًّا؛ نظرًا لتأثيره المباشرِ والحيّ في النّفس الإنسانيّة.

وقد جاء في أحاديث الشّعر ما يكشف عن ذلك النّظر، فقد ورد في حديث أبي هريرة الذي أخرجه البخاري [أحاديث الشّعر، للمقدسي، ص :٣٧/ ١] أنّ النّبي- ﷺ- قال: «ما قالت الشّعراء بيتًا هو أصدق مِن قولهم:

ألا كلّ شيء ما خلا الله باطل

أنّ هذا الحكمَ النّقديّ المؤسّس على ملاحظة الموضوع أو القضيّة التي يحملها بيتُ الشّعر كاشفٌ عن:

أ- استقرار الشّعر في التّكوين الثّقافي للنّخبة العربيّة على امتداد تاريخها القديم، بدليل استحضار النّبي- ﷺ- لبعض نصوصه.

ب- استثمار المخزون الثّقافي المستقرّ في دعم حقائق العقيدة.

وهذا الملمحُ النّقديّ كان بإمكانه أنْ يُحدثَ تطويرًا جبّارًا على مستوييْن على الأقلّ لو أحسنتِ الثّقافة العربيّة استثمارَه، وهما:

أ- دعمُ النّقد الموضوعي، وترقيّة النّظر إلى المعنى.

ب- دعم الدّعوات الرّديئة للتخلّص من الثّقافات الأخرى بدعاوى غير صحيحة.

وفي هذا السّياق، يمكن النّظر إلى مجموعةٍ أخرى من أحاديث الشّعر تكشف بشكلٍ ظاهرٍ جدًّا أهميّة استثمار النّصوص الشعريّة في دعم البناء الفكري للدّين، من مثل حديث أبي سلمة بن عبد الرحمن [أحاديث الشّعر للمقدسي: ٣٩/ ٢] «أنّه سمع حسّان بن ثابت الأنصاري يستشهدُ أبا هريرة:

أنشدُكَ الله، هل سمعتَ رسولَ الله يقول: «يا حسّان! أجبْ عن رسول الله ﷺ. اللّهم أيّده بروح القدس»؟ قال أبو هريرة: نعم». ومثله حديث البراء [أحاديث الشّعر للمقدسي:٤٠/ ٣] قال النّبي- ﷺ- لحسّان: «اهج المشركين؛ فإنّ جبريل عليه السّلام معك».

أنّ هذين الحديثيْن- وغيرهما- كاشفان عن التّوظيف النبويّ للشّعر في القيام بدعم الانتصار لحقائق الإسلام من أخطر أبوابِه جميعًا، وهو باب الاعتقاد، إذْ أنّ المنافحة عن مقام النّبي الكريم يقعُ في الصّميم من مبحث النّبوات، وهو ركنٌ ركين من علم التّوحيد والعقيدة.

ثانيًا: تعزيزُ ثقافة المرح والمُتعة البريئة والبهجة الآمنة، والفرح السّاكن.

لقد كان عجيبًا جدًّا أنْ تنطق مجموعةٌ من أحاديث الشّعر بما يوحي بدرجةِ وضوحٍ عالية بتعزيز ثقافة المرح، والمتعة البريئة والبهجة الآمنة، والفرح السّاكن، والترفيه، فقد جاء في حديث عمرو بن الشّريد عن أبيه، قال: كنت ردفَ النّبي ﷺ، فقال لي: «هل معكَ من شعر أميّة بن أبي الصّلت شيء؟» قلت: نعم. قال: «هيه». فأنشدته بيتًا، ثمّ قال: «هيه»، فأنشدته بيتًا، فلم يزل يقول: «هيه» وأنشدُه حتّى أنشدتُه مائة بيت»، وفي حديث جابر بن سمرة «كان الصّحابة يذكرون عنده الشّعر فيضحكون ويتبسّم».

إنّني أريد أنْ أقفَ قليلًا أمام دلالةِ تكرار اسم الفعل «هيه» الكاشفة عن مقدارٍ من المتعة واللذّة المتحقّقة من تلقّيه- ﷺ- لشعر أميّة بن أبي الصّلت؛ لأنّ اسمَ الفعل «هيه» دالّ على الاستزادةِ وطلبِ المزيد، وهو ما يعني تحقّق نمطٍ من المُتعة والبهجة النّفسيّة مرجعُها إلى أمريْن ظاهريْن جدًّا:

أ- طبيعة الفكرة الإيمانيّة التي ينطق بها شعرُ أميّة بن أبي الصّلت، بدليل ما جاء في بعضِ روايات الحديثِ من عبارة «استسلم في الشّعر»!

ب- طبيعة النّظْم الوارد من الموسيقا والقافية، بدليل استعمال مفرداتٍ من مثل: أنشدتُه أو أنشدَه، وإنشادُ الشّعر نوعٌ من إلقاء الشّعر بطريقةٍ خاصّة تعنى بالتّوقيع الموسيقي.

ثالثًا: استثمارُ الشّعر في تعزيز التّحمّل والتجلّد في العمل:

أنّ التّمكين لثقافة العمل، وتعظيم الارتباط بالمِهن المُفْضية إلى العمران، وترقية الوجود الماديّ للحياة؛ أمرٌ ظاهرٌ جدًّا في التصوّر الذي جاء به الإسلام، وأحلّه في الثقافة العربيّة بعد أنْ كانت تزدري المهنةَ والعملَ اليدوي، وتؤخّر رتبتَه في قوائم مسبّبات حيازة الشّرف الإنساني.

وقد جاء في الأحاديث ما يعزّز استثمارَ الشّعر في تعزيز التحمّل، ودعم الارتباط بقيم العمل الجادّ المؤسّس للحضارة الماديّة والمعنويّة معًا، ففي حديث يونس بن أبي إسحاق عن أبي إسحاق، قال: سمعت البراء بن عازب يقول: رأيتُ رسولَ الله -ﷺ- يوم الخندق وهو ينقلُ الترابَ حتّى وارى شعْرَ صدره، وهو يرتجزُ بكلمةِ ابن رواحة:

اللّهم لولا أنت ما اهتدينا ولا تصدّقنا ولا صلّينا
فأنزلنْ سكينة علينا وثبّت الأقدام إنْ لاقينا
أنّ الألى بغوا علينا وإنْ أرادوا فتنة أبيْنا

ويمدّ بها رسولُ الله- ﷺ- صوتَه»

أنّ التّعليق الأخيرَ الوارد في حديث سيّدنا البراء وهو: يمدّ بها رسول الله- ﷺ- صوتَه» كاشفٌ عن استثمار الشّعر في الاستعانة على الأعمال الشّاقة المُرهِقة.

وهو الأمرُ الذي استقرّ في ثقافةِ العمل على امتداد التّاريخ في الثقافات الشّعبيّة للشّعوب العربيّة الإسلاميّة بتأثير هذا.

رابعًا: آفاق جديدةٌ لتطوير المؤسّسات الثّقافيّة:

لقد ظهرَ في كثيرٍ من أحاديث الشّعر ما يكشفُ عن استنشاد الشّعر في المسجد، وضرب قبّةٍ لحسّان لقول الشّعر فيها، وهو ما يمكنُ معه تطوير مفهوم المؤسّسات الثّقافيّة، وخلق آفاق جديدةٍ تؤذِنُ بالتّنمية الاقتصاديّة والثقافيّة معًا.

أنّ استعمالَ المساجد الكبرى، وافتتاح صالونات شعريّة وأدبيّة فيها يسمحُ بتوفير جزءٍ من ميزانيّات الدّول الإسلاميّة التي تنفقُ على إنشاء المؤسّسات الثّقافيّة، ويضمن وصولَ الخدمات الثّقافيّة إلى أكبر قطاعٍ من الجماهير، بسببٍ من الانتشار الواضح للمساجد.

خامسًا: دعمُ تطوير اللّغة الإعلاميّة، والأداء الإعلامي، والعنايّة بالجماليّات المؤثّرة في النّفس الإنسانيّة المتلقّية:

لقد وردَ في عددٍ من أحاديث الشّعر ما يوحي بإمكان استثماره في تطوير الخطاب الإعلامي، وتقدير العناصر الجماليّة اللّفظيّة فيه، فقد استثمرَ الشّعر في زمن النبوّة جهازًا إعلاميًّا ودعائيًّا في مواجهة أعداء الأمّة من جانب،

وفي دعم توجّهات النّظام الحاكم، ففي الحديث الصّحيح (أحاديث الشّعر، ١٠٤/ ٩) عن كعبِ بن مالك قال: قال رسولُ الله- ﷺ- : «إنّ المؤمنَ يجاهد بنفسه ولسانه، والذي نفسي بيده لكأنّما يرمونَ فيهم به نضحَ النّبل».

أنّ إعادةَ فحص مدوّنة أحاديث الشّعر تمثّل نموذجًا لنمطٍ من الثّقافة المعاصرة تفرض إعادةَ الاقتراب الواعي من النّطاق المركزي الذي ضمنَ لهذه الأمّة انطلاقتَها الكبرى في الحياة.

***

(٣)

أثرُ الخبر في تذوّق الإبداع:

دراسةٌ حالة

٠/ مدخل/ قصّة قديمةٌ لا تتقادم!

يبدو أمرُ فحصِ أثرِ الخبر (التّاريخي) في تذوّق الإبداع؛ قصّة قديمة لا تبلى، أو تتقادم، وثَمّة أدلّة وقرائن ظاهرة على مستويي التّنظير والتّطبيق في ميادينَ كثيرة تحتفي بتأويل النّصوص، وفهمها، وتذوّقها، وتشغيلها في الواقع، وتنزيلها المتجدّد.

وفي هذا السّياق الذي يسعى إلى فحصِ أثر الخبر «بما هو واقعةٌ لحادثة ماضية» في تذوّق الإبداع بوصفه تجلّيًا واسعًا مرتبطًا في بعض علاقاتِه بهذا الأثر، وهي علاقات تتراوح- ضيقًا واتّساعًا- من نقطةِ الانعكاس المباشر المُترجم عنه؛ إلى نقطةٍ في الفضاء تستلهم الخبر، وتستثمره، وتحلّق في فضاءاتِ آثاره الواسعة.

وتتناول هذه الورقةُ- سعيًا إلى مبتغاها- المطالبَ التّالية:

١/ الخبر والتذوّق: مقالة في تحرير المفهوم.

٢/ تجلّيات تقدير «الخبر» في فهْم النّص، وتأويله:

مقالةٌ في التتبّع العابر للاختصاصات.

٣/ انعاكسات توظيف الخبر في تذوّق الإبداع: علاقات صلبة.

٤/ أثر الخبر في تذوّق الإبداع: دراسة حالة «على خُطا المتنبي»

والحقيقة أنّ مراجعة الأدبيّات المعاصرة التي أنجزت وفاءً لشاعريّة المتنبي (٣٠٣هـ=٩١٥م/ ٣٥٤هـ=٩٦٥م) اعتمدت تقنيةَ استثمار «الخبر» سبيلًا لتحليل منجزه الشّعري، أو سبيلًا لتذوّقه.

ويبرزُ في هذا السّياق ثلاثة الدّراسات التّالية:

أ. المتنبّي، لمحمود محمد شاكر (ت ١٤١٨هـ=١٩٩٧م).

ب. ذكرى أبي الطّيب، للدّكتور عبدالوهاب عزّام (ت١٣٧٨هـ=١٩٥٩م).

ج. مع المتنبّي، للدّكتور طه حسين (ت ١٣٩٣هـ=١٩٧٣م).

وهذه الثّلاثة الكتبُ- على ولاءِ صدورها وتتابعِه من جانب، واختلاف نتائجها من جانب- لاذتْ بالاعتماد على تحليل الأخبار التّاريخية، وجعلت منها أداةً وسبيلًا للولوج إلى العالم الشّعري لأبي الطّيب.

وهو ما يجعل العودةَ الرّاهنة لإعادة قراءة أثرِ الخبر في تذوّق الإبداع تطبيقًا على حالة عين هي شعر المتنبّي تعيينًا؛ أمرًا غيرَ مستغربٍ ولا مُستَنكر، بحُكم السّوابق الفاحصة من جانب، وبحُكم الجدل الحاصلِ فعلًا حول عددٍ من واقعات التّاريخ المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بشعْرِ هذا الشّاعر العظيم من جانبٍ ثان، وبحُكم لواذ بعضِ الدّراسات إلى الخبر التّاريخي واتّخاذه سبيلًا لتذوّقِ شعْرِه على ما كان من محمود شاكر- رحمه الله- مثلًا من جانبٍ أخير.

١/ الخبرُ والتذوّق: قراءةٌ في تحرير المفهوم:

يقع مصطلحا الخبرِ والتذوّق في حقليْن معرفيّين متمايزيْن من جانب، ومتداخليْن من جانبٍ آخر، فالخبرُ يقع في الصّميم من حقل التّاريخ، والتذوّق يقع في القلب من علم النّقد الأدبي بالأساس.

وفيما يلي بيانٌ موجَزٌ لمفهومها:

١/ ١. الخبر:

الخبرُ هو تاريخُ حادثة بعينها مَضَت، وهو وإنْ كان مصطلحًا رحّالًا، تعرفه أجهزة اصطلاحيّة لكثيرٍ من الحقول المعرفيّة، لكنّه فيها جميعًا لا يغيب عنه دلالة محوريّة قارّة فيه هي: «العلم بالشّيء» [مقاييس اللغة لابن فارس، ٢/ ٢٣٩]، وهو ما لا يكون إلّا فيما حصل ووقَعَ، واستعلِنَ أمرُه، ومضى زمانٌ على هذا الحصول والوقوع والاستعلان.

١/ ٢. التذوّق:

التذوّق أمرٌ فوق فهْمِ الكلام، وفوقَ تفسيره، وفوقَ تأويله، التذوّق هو نوعُ عناية باستنباط «دفائنَ العواطف والنّوازع والأهواء» المستورة في فكْرِ المبْدع وضميره، والتذوّق «معالجة نظْم الكلام، ولفظه معالجة تتيح» (نفض) «الظّلام عن المستور والخفي والغامض من سرائرها [المتنبّي، لمحمود شاكر، ص/ ١٥].

والحقيقة أنّ التذوّق يعدّ «قدرة على التّفاعل مع القيم الجماليّة» والمضمونيّة للإبداع [انظر: معجم مصطلحات اللّغة والأدب، للدّكتور مجدي وهبة، (ص١٧٣)].

١ / ٣ العلاقةُ الجامعة بين الخبر والتذوّق:

والحقيقةُ أنّ العلاقةَ الجامعة بين الخبر والتذوّق هي علاقةُ ارتباط وثيقٍ بينهما، بحيث يصحّ الإقرارُ بأنّ التذوّق لا ينهض على ساقٍ من دون الاعتمادِ على الخبر بمفهومه الواسِع الذي يعني الإحاطةَ بثقافة العرب المطيفة بإبداع شعرائهم.

ومن جانبٍ فإنّ لغةَ العرب معجونةٌ بتاريخهم وثقافتهم، تختزنُها في الكلمات التي منها مادّة «تصنيع الإبداع» إنْ صحّ ذلك التعبير.

ويعدّ محمود شاكر مِن أخلص مَن ربط بين هذيْن المفهوميْن في سلكٍ واحد، وحذّر من أيّ سبيلٍ للفصل بينهما، على ما نرى في كتابه [قضيّة الشّعر الجاهلي، ص ٩٥ وما بعدها].

ويخلُص محمود شاكر- وهو يفحصُ أمرَ العلاقة بين التذوّق والأخبار- إلى الحقيقةِ الواضحة التي يقرّر فيها: «رأيت يومئذٍ أنّهما طريقان متباينان، ***ولكنْ لا غنى بأحدهما عن الآخر***» [المتنبي، ص٤١] و[انظر: المدخل إلى منهج التذوّق عند محمود محمد شاكر، لعبد الحميد العمري، دار البشير، القاهرة، ٢٠١٨م (ص/ ١٢٧)] ولكنْ يبقى أنّ شعر الشّاعر الصّحيح- بما هو ترجمةٌ عن نفسه وضميره- هو الحكمُ على صحّة الخبر التّاريخي من جهةِ الوَثاقة، ويبقى الخبرُ التّاريخي سراجًا ينير الطّريقَ إلى تذوّق الإبداع إنْ صحّت روايته.

٢/ تجلّيات تقدير «الخبر» في فهْم النّص: مقالة في التتبّع العابر للاختصاصات:

أنّ المتابعة الدّقيقة للاختصاصات المختلفة، والحقولَ المعرفيّة المتنوّعة تكشف عن تقديرٍ حقيقيّ للخبر التّاريخي مرجعُه للمنزلةِ التي توليها هذه الاختصاصاتُ لمنزلة «الخبر التّاريخي» في ميدان استثماره وتوظيفه للكشفِ عن مضامين النّصوص واستنباطها واستنطاقها.

٢/ ١ تقديرُ الخبر التّاريخي في ميدان تفسير الكتاب العزيز:

ثمّة اتّفاقٌ بين المفسّرين على مستويي التّنظير والتّطبيق على ضرورة رعاية «الخبر التّاريخي» المُلابس لنزول الآية عند تفسيرها، وهو المبحثُ المعروف باسم «رعاية أسباب النّزول في التّفسير».

وفي هذا الصّدد، يقول النّيسابوري الواحدي (ت ٤٦٨هـ- ١٠٧٦م) [أسباب النّزول للواحدي، مكتبة المتنبّي، القاهرة، (ص٨)]: «إنّ الإبانة عن أسبابِ النّزول هو: «أولى ما تصرفُ العنايةُ إليها؛ لامتناع تفسير الآية، وقصد سبيلها، دون الوقوف على قصّتها وبيان نزولها، ولا يحلّ القولُ في أسباب نزول الكتاب إلّا بالرّواية والسّماع ممّن شاهدوا التّنزيل ووقفوا على الأسباب».

أنّ هذا النّص- على وجازته- واضحُ الدّلالة في النّظر إلى أسباب النّزول بوصفها:

أوّلًا: شرطًا تأسيسيًّا للتّفسير، بدونه يمتنعُ بلوغُ التّفسير وتحقّقه.

ثانيًا: خبرًا تاريخيًّا يستلزم الاحتياطَ في روايته ممّن وقفَ عليها، وشاهد واقعة العين التي لابست التّنزيل الكريم.

وقد تأكّد النّظرُ إلى أسباب النّزول- بوصفها أخبارًا تاريخيّة- بقرينة استعمال مصطلحي «القصّة» و«الرّواية»، وهما مُصطلحان مترادفان لسبب النّزول.

وقد تجلّى هذا التّقدير في صورٍ كثيرة، كان أعلاها ظهورًا في تأسيس علم أسباب النّزول.

٢/ ٢ تقديرُ الخبر التّاريخي في ميدان السّنة النّبويّة:

ثمّة اتّفاقٌ على تقدير الخبر التّاريخي في ميدان السّنة النّبويّة بوصفها وحيًا ومصدرًا أعلى من مصادر التّشريع.

وقد تجلّى هذا التّقدير في صورٍ كثيرة، كان أعلاها تأسيس علم أسباب ورود الحديث.

وقد رصدَ له الدّكتور يحيى إسماعيل ستّ فوائد، هي: تخصيص العام، وتقييد المُطلق، وتفصيل المُجمل، وتحديد أمر النّسخ، وبيان علّة الحكم، وتوضيح المشكل [اللّمع في أسباب ورود الحديث، للسّيوطي، تحقيق د. يحيى إسماعيل، دار الوفاء، المنصورة، مصر، ١٤٠٨هـ=١٩٨٨م(ص٣٦-٤٢)].

وهي جميعًا- كما نرى- ضروريّةٌ لفهْم نصوص السّنة الشّريفة، واستثمارها في المجالات الفقهيّة والحضاريّة بوجه عام.

ويقول ابن حمزة الحسيني (ت١١١٢هـ=١٧٠٨م) في مقدّمة كتابه [البيان والتّعريف في أسباب ورود الحديث الشّريف، للحسيني، تحقيق د. الحسيني عبد المجيد هاشم، تقديم د. عبد الحليم محمود، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٥م (١/ ١٩)]: «إنّ أسباب وروده كأسبابِ نزول القرآن».

وهذا يعني أمورًا مهمّة، هي:

أوّلًا: أنّه علمُ تأسيس من علوم الحديث، يلزم الاشتغالُ به عند اعتماد الأحاديث وتشغيلها في الأحكام والحضارة معًا.

ثانيًا: أنّه يقومُ بالأساس على رواية الحادثة، أو الخبر التّاريخي، الذي لابَسَ ورودَ الحديث، وقد ظهرَ من تحليل ما ورد في كتابي السّيوطي (ت ٩١١هـ=١٥٠٥م) وابن حمزة الحسيني (١١٢٠هـ=١٧٠٨م) أنّ مصطلح «السّبب» في هذا الميدان يرادفُ مصطلحي «القصّة» أو «الخبر التّاريخي».

ومَن تأمّل هذيْن المجالين ظهرَ له مجموعة من العلامات المهمّة التي تثبت أنّ الرّبط بين تذوّق الإبداع واستثمار الخبر التّاريخي قامَ في الحضارة العربيّة الإسلاميّة مستندًا إلى حضورٍ فاعِلٍ لتقدير الخبرِ التّاريخي في التّلقي والتشغيل للمصدريْن الأعلييَن الحاكمين على إنتاج المعرفة والحضارة في تاريخ هذه الأمّة.

وهو ما يفتحُ الآفاق الرّحبة على أهميّة استدعاء الأخبار التّاريخية في عمليات الاشتغال بالنّصوص الإبداعيّة، أيًّا ما كان نوعُ هذا الاشتغال.

٢/ ٣. تقديرُ الخبر التّاريخي في تاريخ صنعة الدّواوين الشّعريّة في التّراث العربي:

أنّ مراجعة تاريخ صنعة الدّواوين الشّعريّة في التّراث العربي تكشف عن حفاية وتقديرٍ «للخبر التّاريخي» في هذه الصّناعة بوصفه *ضرورةً* لازمة لتلقّي القصيدة.

وفحصُ مصطلح «الصّنعة» المُستعمل في مجال الاشتغال بدواوين شاعر، أو شعراء تجمعُهم صفةٌ تاريخيّة كالانتماءِ لقبيلةٍ ما، أو فنيّة؛ يكشفُ عن مجموعة من السّمات الدّلاليّة الفارقة لا يغيبُ عنها سمةٌ أساسيّة تتعلّق ببيان تاريخ إبداع القصيدة، أو القصّة التي لابستْ إبداعها، وأحاطت بإنشائها.

وهو ما نجدُه- مثلًا- في صنعة أبي سعيد السّكري المتوفّى (٢٧٥هـ أو ٢٩٠هـ) لشعْر الهذليّين فقد تواتر كثيرًا بيانُ القصّة التي لابست إنشاءَ الشّاعر لقصيدته.

وهو ما يعني أنّ بيانَ «الخبر التّاريخي» لقصائد ديوانٍ ما في مفتتح إيرادها، أو في سياق تفسيرها جزءٌ من مفهوم صنعة الدّواوين الجماعيّة والفرديّة في التّراث العربي. وقد صارَ من المتّفق عليه أنّ هذه العتباتِ النّصيّة جزءٌ من بنية الدّواوين بوصفها نصوصًا كبرى، والعتباتُ طريقٌ لتنويرها.

٢/ ٤ . تقديرُ الخبر التّاريخي في المدارس النّقديّة الحديثة:

مع تقدّم الدّرْس الأدبي واستقلالِه في العصر الحديث ظهرتْ أشكالٌ من العناية بالتّاريخ بوصفِه ركنًا لازمًا للمشتغل بالآداب، وهو ما تجلّى في العمل

التّأسيسي للنّاقد الفرنسي لانسون (ت ١٩٣٤هـ): منهج البحث في الأدب [ترجمة د. محمد مندور، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ٢٠١٥م].

وتحليلُ بنية هذا العملِ المؤسّسي في تاريخ الدّرس النّقدي الحديث يكشف عن زمرةٍ من المحدّدات المهمّة في سياق هذا البحث يمكنُ رصدُها فيما يلي:

أوّلًا: تعالي قيمة الخبرِ التّاريخي للمشتغلين بالآداب، يقول لانسون [ص/ ١٩]: «تاريخ الأدب جزءٌ من تاريخ الحضارة... فالأدب... مظهرٌ (للحياة القوميّة) نجدُ في سجلّه الطّويل الفني كلَّ تيارات الأفكار والمشاعر... وإذًا فمنهجُنا هو في صحيحه المنهجُ التّاريخي. وخيرُ إعدادٍ لطالب الآداب هو أنْ يُطيل التّفكير في الدّرس التّاريخي.

ثانيًا: استعلانُ الرّبط بين الخبر التّاريخي «والتذوّق» في منهج لانسون بصورةٍ صريحة؛ ذلك أنّه في المبحث الذي خصّصه للتذوّق الشّخصي أو لضرورته على حدّ تعبيره [ص٢٦] كان يهدفُ إلى تقليل الغلوّ في الاعتماد على «الخبر التّاريخي» لا اغتيال الاعتمادِ عليه، وهو ما يكشفُ عنه قولُه «ولكنّه لا يجوز أنْ نبلغ بتلك التّقنية إلى أبعد ممّا يجبُ «لأنّ» النصّ الأدبي يختلفُ عن الوثيقة التّاريخية».

ويزيد لانسون الأمرَ وضوحًا في تجريد العلاقة بين الخبر التّاريخي وعمليّة التذوّق الأدبي، فيقول [ص ٢٩]: «إنّ النّظرة التّاريخية تضعُ العنصرَ الشّخصي في موضعِه، وتجرّد النّاقدَ من أهوائه».

وهذا يعني تنبّهَ النّظريّة اللانسونيّة إلى الوظيفة الأساسيّة لتشغيل التّاريخ في الدّرس الأدبي والنّقدي التي تتمثّل في ***ضبط منهجيّة التذوّق***، وتجريدها من التّأثيريّة أو الانطباعيّة العشوائيّة.

وبهذا تخطو بنا أدبيّاتُ النّقد الحديث خطوةً ممتازةً في بيانٍ واحدةٍ من أجلّ الوظائف التي يمنحها تقديرُ الخبر التّاريخي لعمليّة التذوّق الإبداعي يمكن التّعبير عنها بقولنا أنّ هذا التّقدير يسعى إلى ضبطِ استجاباتِ المتلقّي للإبداع عند ممارسات عمليّة التذوّق الأدبي.

ويتلخّص عملُ التّاريخ نحو عمليّة التذوّق في ثنائيّة ظاهرة، هي:

أ. أنّ الخبرَ التّاريخي أداة «تنوير».

ب. أنّ الخبرَ التّاريخي أداةُ ضبط للممارسات التّذوقيّة.

ويتدرّج بنا منهجُ لانسون صاعدًا إلى ضبط الإجراءات التّاريخية الحاكمة في ضبط عمليّات التذوّق المنهجي، ويلخّصها في عددٍ من الإجراءات، هي:

أ. توثيق هويّة النّص، أو التأكّد من صحّة نسبة النّص، واتّخاذ موقفٍ صريح من قضيّة الانتحال.

ب. صحّة النّص، وخلوّه من التغييرات.

ج. تاريخ تأليف النّص.

د. تاريخ التّعديلات التي دخلتْ على النصّ أو إبرازاته المتنوّعة، أو فارق ما بين مسوّدته ومبيضاته إنْ وجدت.

هـ. تحليل معنى النصّ وفقَ علمي المعجم والتّراكيب التّاريخيّيْن.

وهذه الإجراءاتُ تمثّل حاشية موسّعة على كيفيّة تشغيل «الخبر التّاريخي» في عمليّة التذوّق المنهجيّ للنّصوص الإبداعيّة.

وهي إجراءاتٌ تعيد الثّقة من جديدٍ لتقنياتِ الفيلولوجيا، وتحقيق النّصوص التّراثيّة، في تذوّق النّصوص وفهْمِها وتأويلها.

٢/ ٥. تقديرُ «الخبر التّاريخي» في ميدان اللسانيّات السّياقيّة:

كان الدّافعُ وراءَ ظهور النّظريّة السّياقيّة في الغرب يمثّل اعترافًا صريحًا بضرورة استصحابِ الرعاية للمواقف «الخارجيّة أو الظّروف غير اللّغويّة المصاحبة للأداء من ناحيةٍ أخرى» على حدّ تعبير الدّكتور عبد الفتاح البركاوي في حديثه عن البدايات الأولى للسّياقيّة في الغرب في [دلالة السّياق بين التّراث وعلم اللّغة الحديث، دار المنار، القاهرة، ١٤١١هـ-١٩٩١م (ص٤٨)].

وبدا مِن عمل مالينوفسكي (ت١٩٤٢م) ثمّ فيرث (ت ١٩٦٠م) ثمّ جمهرة السّياقيّين الغربيّين؛ أنّ السّياق الخارجي أو سياق الموقف أو المقام أو السّياق الّثقافي يرادفُ «الخبر» ترادفًا شبْهَ تامّ.

٢/ ٦. تقديرُ «الخبر التّاريخي» في ميدان المعجميّة:

يظهرُ تقديرُ «الخبر التّاريخي» في ميدان المعجميّة في أكثرَ من مجال فرعي، ففي المُعجميّة التّاريخية يشغل تقديرُ «الخبر التّاريخي» بكلّ معانيه وهوامشِه

الدّلاليّة منزلةً مرموقة يتأسّس على هدْيِه- وفي ضوئه- التّاريخُ لميلاد الدّلالات وتحوّلاتها من جانب، يتأسّس في ظلّه هذا التّقدير تراتبيّة ترتيب المعاني التّاريخية للوحدات المعجميّة من جانبٍ آخر.

وفي فرعِ التّصنيف بوصفِه فرعًا من فروع البحث المعجميّ يتنامى الاحتفاءُ بالخبر التّاريخي في بحوثِ مستوى الاستعمال usage label بوصفِه مجالًا مهمًّا من مجالات التّعليق على المعنى في معلوماتِ البنيّة الصّغرى للمعجم، ومستوى الاستعمال مصطلحٌ يتضمّن في مفهومِه أحيانًا استصحاب الخبر «الخبر التّاريخي» بوصفِه عمادًا أساسيًّا من أعمدةِ بيان دلالة الوحْدة المعجميّة.

والحقيقةُ أنّ هذه العلاقات السّتة تكشف عن نوعِ تقديرٍ بالغِ الأهميّةِ والظّهورِ على طريقِ فحصِ منزلةِ العنايةِ بالخبر التّاريخي في سياق إسهامه في ممارسات تذوّق النّصوص الإبداعيّة بوجهٍ خاص.

٣/ انعاكساتُ توظيف «الخبر» في ممارسات تذوّق الإبداع: قراءة في العلامات الصّلبة:

أنّ فحصَ انعكاساتِ توظيف «الخبر» من أجل فهْم النّص، وتأويله، وتذوّقه في الحقول المعرفيّة المختلفة؛ يكشفُ عن حضورٍ تأسيسيّ في مناطقَ خاصّةٍ اعتمدت عليه اعتمادًا ظاهرًا بدرجةٍ يمكن القول معها أنّ استراتيجيّات الفهْم والتّأويل والتذوّق في هذه المناطق كان الأساسُ فيها هو استصحابَ «الخبر التّاريخي» في المرتبةِ الأولى بامتياز.

وهذه الامتيازاتُ توزّعت على المناطق التّالية:

٣/ ١. حقل تعْيين الأغراض الشّعريّة:

الغرضُ الشّعري هو- بإيجاز- نوعُ بيانٍ للدّلالة الكليّة التي تحكم فهْمَ بِنية القصيدة بوصفها وحدةً كبرى أو وحدةً موضوعيّة، وتحكم تراتبِ الأدبيّات في القصيدة الواحدة، وتحكم تراتبَ مقاطع القصيدة أو أجزائها.

وليس يخفى أنّ ثمّة عددًا من الأغراض الشّعريّة يقع الخبرُ التّاريخي فيها موقعَ التأسيس، فلا يتصوّر تحصيل ماهيّتها من دون حضور الخبر التّاريخي في تعيين هذه الماهيّة، وهو ما نراه في:

أ. شعر المعارضات.

ب. شعر النّقائض.

ففي هذيْن النّوعين تتوقّف الممارسات الجزئيّة للفهْم والتّأويل والتذوّق على تحصيل «الخبر التّاريخي» الماثل في خلفيّة قصائد المعارضات والنّقائض.

ويأتي بعدَ هذين المجالين بقيّةُ الأغراض الشّعريّة من: رثاء، وفخر، ومدح، وهجاء، ووصف، إلخ.

وهو الأمرُ الذي نرى تنبيهًا له في مُفتتح تفاسير القصائد في شروح الشّعر القديمة.

٣/ ٢. حقلُ تعيين نصوص الأمثال:

أنّ مراجعةَ استراتيجيّات فهْم الأمثال وتأويلها، ثمّ تذوّقها بوصفها جنسًا أدبيًّا مستقرًّا تكشفُ عن حضورٍ حقيقيّ للاعتماد على «قصّة المثل»،

بما هي «الخبر التّاريخي» المطيف بجناحِ إنتاجه من جانبٍ، والممهّد لفهمه ثمّ توظيفه في السّياقات المشابهة لسياق إنتاجه فيما بعد.

تحليلُ مناهج بناءِ مدوّنات الأمثال العربيّة يكشف عن نهوض «الخبر التّاريخي» بخمسينَ في المائة على الأقلّ من العمليّات اللازمة لفهم المثل، وتذوّقه من زاوية تقدير المُمارسات العمليّة أو الاستراتيجيّات الصّلبة لفهْمه وتأويله، وربّما زاد هذه النّسبة إذا حكمنا المنظورَ الكمّي لمعلوماتِ التّعليق على المثل التي تنحصرُ في نوعيْن من التّعليقات، هما:

أ. قصّة المثل/ أو أصله/ وهُما المصطلحان الدّائران في مدوّنات الأمثال العربيّة، وهما يُرادفان مصطلحَ الخبر التّاريخي ترادفًا تامًّا.

ب. مضرب المثل، وهو السّياق الذي يناسب استدعاءه، واستثماره وتوظيفه.

ومِن هنا يتّضح أنّ «المثل» في حال ضبطِ قواعد فهْمه وتأويله وتذوّقه بوصفِه نصًّا إبداعيًّا؛ يتوقّف على حضورٍ تأسيسيّ للخبر التّاريخي بامتياز.

٣/ ٣. حقلُ أدبيّات أخبار الشعراء:

ومِن التّجليات الصّلبة التي تنبّه إليها العلماءُ في التّراث العربي ما صنّفوه من أدبيّات أخبار الشّعراء، بوصفِ هذه الأخبار إجراءاتٍ منهجيّةً لفهْم أشعارهم وتذوّقها.

وهو التجلّي الظّاهر في عنوانات المصنّفات التّالية:

أ. أخبار أبي تمّام، لأبي بكر الصّولي [تحقيق خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، وتقديم د. أحمد يوسف علي، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة، ٢٠٠٨م].

ب. أخبار أبي نوّاس، لابن منظور المصري [نشرة محمد عبد الرّسول إبراهيم، دار البستاني، القاهرة، ٢٠٠٠م].

وتحليلُ الدّوافع وراءَ أمثال هذه المصنّفات يكشف عن وعيّ ظاهرٍ بوظائف «الخبر التّاريخي» في ممارسات تذوّق شعر الشّاعر، وفي النّص التّالي الذي أورده الصّولي في رسالته إلى مزاحم بن فاتك في تأليف أخبار أبي تمّام الطّائي وشعره؛ ما يوضّح منزلةَ الخبر في تبيين الشّعر [ص/ ٤]:

«لا يجسرُ أحدٌ على إنشاء قصيدةٍ واحدة له؛ إذْ كانت تهجم به على خبرٍ لم يرْوِه».

إنّ العناية التّراثيّة بأخبار الشّعراء نهضتْ وقامت ترعى تحقيقَ زمرةٍ من الوظائف الفيلولوجيّة، من مثل:

أ. توثيق شعر الشّاعر، ونفي الدّخيل عنه.

ب. تصحيح نصوصه، ورواياته.

ج. بيان الأخبار المطيفة بإنتاج قصائده.

وهي جميعًا وظائفُ ناتجةٌ عن تقديرٍ بالغ للخبر التّاريخي في ميدان «تذوّق الشعر».

٣/ ٤ . حقلُ التّقنيات الفنيّة:

كشفتْ دراسةُ عددٍ من التّقنيات الفنيّة التي لجأ إليها المبدعون والشّعراء المتمثّلة فيما سمّي قديماً باسم: الاقتباس وما يدور في فلك هذا المصطلح.. وفيما يسمّى حديثًا باسْم: التّناص، أو التكافل بين النّصوص، أو استدعاء الشّخصيات التراثيّة؛ عن حضورٍ ظاهرٍ للطّاقات المُبْهرة التي يمكن «للخبر التّاريخي» أنْ يسوقَها بين يدي تفسيرِ الشّعر وفهمِه وتأويلِه وتذوّقه.

ذلك أنّ النّصوصَ التي يقتبسُها أو يتناصّ معها المبدعُ من جانب، والشّخصيات التّراثيّة بأنواعها التي يستدعيها المبدعُ من جانبٍ آخر؛ يلزمُ لفهمِها وبيانِ طاقاتها الدّلاليّة والرّمزيّة والجماليّة في النّصوص التي اقتبسها أو استدعتها؛ أنْ يستدعي محلّلوها ونقّادُها ومتذوّقوها السّياقاتِ التّاريخيةَ، أو الأخبارَ التّاريخية بالمفهوم الصّلب عند التلبّس في ممارسات الفهْم والتذوّق.

أنّ هذه المطالب- السّابقة هنا في المقالين (٢ ، ٣) تكشف عن قدرٍ هائلٍ وصعبِ التّجاوز لمحدّداتِ قيمة «الخبر التّاريخي» في عمليّة التذوّق المنهجيّ للنّصوص الإبداعيّة المختلفة، وفي القلب منها نصوصُ الشّعر العربيّ على وجه التّعيين.

٤/ أثرُ الخبر في تذوّق الإبداع: دراسة حالة (على خُطا المتنبّي):

سبق هنا في مدخلِ هذا البحث أنْ أشرْنا إلى أنّ سوابقَ دراسة شعر أبي الطيّب المتنبّي عند الرّواد النّقاد والدّراسين (محمود شاكر، وعبد الوهاب عزام، وطه حسين) تذرّعت بمنهجيّة تحليليّة ونقديّة تقدّر الأخبار التّاريخية تقديرًا حقيقيًّا في ممارسات الدّراسة والفهْم والتذوّق.

وتأتي دراسة [على خطا المتنبّي للدّكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، جامعة الملك سعود، الرّياض، ١٤٣٨هـ=٢٠١٧م] لتسيرَ في المسار نفسه، وإنْ تمتّعت بحزمةٍ من العلامات النوعيّة المنضبطة منهجيًّا نحوَ استثمار «الخبر التّاريخي» وتوظيفه من أجلِ فهْم عددٍ من مشكلاتِ شعر المتنبّي، وصولاً إلى تذوّقه.

٤/ ١. على خطا المتنبّي:

مادّة الكتاب، ومنزلةُ الأخبار التّاريخية منها

تضمّن الكتابُ- بوصفِه حالةَ استثمار الخبرِ التّاريخي في قراءة شعر المتنبّي- الفصولَ التّالية:

١. مدخل: المتنبي بين بلاطين (الإخشيدي/ الحمداني).

٢. في بلاط كافور (شدّة الطّموح وخيبة الأمل).

٣. الاستعداد للهرب.

٤. يوم الهروب.

٥. الرّحلة عبر سيناء.

٦. أين وادي القرى؟

٧. الملاحق(١) (قراءة الأعمال السّابقة حول قصّة هروب أبي الطيّب المتنبّي: موزل/ وأحمد رمزي/ ود. يحيى جبر/ ويوسف الشّيراوي/ وفرحان عبد الله).

- الملاحق (٢) *خبر الهروب* ونصّ القصيدة.

- الملاحق (٣) الصّور الموثّقة للرّحلة.

أنّ قراءةَ هذه المباحث جميعًا- باستثناء الملحقِ الثّالث الخاصّ بصور توثيق الرّحلة الميدانيّة الحديثة للمؤلّف- تكشفُ عن حضورٍ ظاهرٍ لتوظيف «الخبر التّاريخي» في فهْم قصائد المتنبّي، وتفسير كثيرٍ من ألفاظه وتراكيبه.

وهو ما يجعل كلّ قراءةٍ لشعر المتنبّي بُغية التوصّل إلى دفائنَ نفسيّته، وسرائرِ شعوره- لا تتذرّع باستثمارِ الأخبار التّاريخية، وتقديرها في ممارسات الفهْم والتّفسير- تأتي مرتَبِكة، يغشّيها قدرٌ كبيرٌ من التّناقض والتّشويش.

٤ / ٢ . على خطا المتنبّي: اللّواذ بخطابِ المصادر، ووظائفه:

من أكثرِ الاستراتيجيّات البحثيّة ظهورًا في هذا العمل هو استراتيجيّة توظيف المصادر، فقد استثمرَ المؤلّف عددًا كبيرًا وأصيلًا من المصادر التي تنتمي لحقل «تاريخ الأدب»، توزّعت على المجموعات التّالية:

أوّلًا: أدبيّات تاريخ المتنبّي الشّاعر، إنْ في صورةٍ مستقلّة ككتاب ياقوت العربي: (أخبار المتنبّي)، وإنْ في صورةِ ترجمةٍ وافيةٍ أوردها له أصحابُ كتب التّراجم والطّبقات كالمقريزي وابن العديم، وغيرهما من القدماء.

ثانيًا: أدبيّات شروح شعر المتنبّي بأنْساقها التّأليفيّة المختلفة، الموزّعة على شروحٍ وافرةٍ تامّة، أو شروحٍ لمشكلات شعْره.

ثالثًا: الأدبيّات المعاصرة التي نهضتْ لدراسة رحلةِ هروبه، وتعيين المناطق التي مرّ بها، وذكْرها في شعْره، ممّا كانت مشغلةَ القراءةِ في المُلحق الأوّل من ملاحق هذه الحالة التي نحن بصددها.

رابعًا: الدّراساتُ المعاصرة لروّاد الدّراسين والنّقاد التي تلبّثت أمامَ شعْره، وقضاياه من منظور تاريخيّ في الغالب.

وقد كان مِن وراء اللّجوء لهذه المجموعات الأربعة عدّة وظائف رام المؤلفُ تحقيقَها يمكنُ إجمالها فيما يلي:

أوّلًا: دعمُ الاستراتيجيّة البحثيّة في قراءةِ قطاع من شعْر المتنبّي في ضوْء ما يقدّمه توظيفُ الخبر التّاريخي من تنويرٍ وإضاءةٍ تُعين على فهمه وتفسيره وتذوّقه.

ثانيًا: تحقيقُ الإقناع بجدْوى استثمار «الخبرِ التّاريخي» بمفهومه الواسِع المستوعِب للرّاويات التّاريخية، وأوصاف المواقع الجغرافيّة؛ في فهْم شعر المتنبّي، وتفسيره وتذوّقه.

ثالثًا: الإسهامُ في حسْم عددٍ من مشكلاتِ المعْجم والأساليب الواردة في شعر المتنبّي.

رابعًا: الإسهامُ في استثمار «الخبر التّاريخي» في ترتيبِ بعض القصائد زمنيًّا، وفنيًّا على ما ظهرَ من النّظر إلى قصيدةِ المتنبّي في وصْف الحمى بوصفها مقدّمة أو إرهاصًا واستعدادًا للهروبِ من بلاط كافور بمصر.

٤ / ٣. أثرُ الخبر في تذوّق إبداع المتنبّي: محدّدات الاستثمار:

أنّ قراءةَ شعْر المتنبّي في ضوءِ تاريخ الرّجل، وما روي من أخباره في المصادر المختلفة يضعُ أيدينا على زمَرٍ من المحدّدات المهمّة التي يمكنُ استثمارها وتوظيفها على طريق فهْم شعره، وتفسيره، وحلّ عددٍ من مشكلاتِ أساليبه، وصناعة تسلسلٍ زمنيّ تقريبيّ لترتيب إنشاء قصائده؛ سعيًا إلى تحصيلِ تذوّقه تذوّقًا مُمنهجًا ينْأى عن الانطباعيّة أو التأثيريّة غير المُنضبطة.

وفيما يلي إشاراتٌ إلى أظْهر هذه المحدّدات التي يمكنُ للخبر التّاريخي أنْ يُسهم بها في قراءةِ شعر أبي الطيّب، ولا سيّما أنّ الخبر التّاريخي يقرّر أنّ المتنبّي يقرّر عن نفسِه أنّه قتل الأماكن علمًا.

أوّلًا: يفسّر لنا الخبرُ المرويّ عن أبي الطّيب في بُغية الطّلب لابن العديم (٢/ ٦٤٤) الذي يروي فيه أنّه دار «الشّام كلّه؛ سهله وجبله» عنْ هذه الحفاية بالأماكن في شعْره؛ ممّا دفعَ إلى صناعة أعمالٍ تُترجم لهذه المواقع، وتحقّقها.

ثانيًا: يفسّر لنا الخبرُ التّاريخي تصاعدَ كثيرٍ من الأزمات النّفسيّة، والضّيق بالإقامة في بعض محطّات أسفاره ورحلاته سعيًا وراء طموحه، ولا سيّما في سنواتِ بقائه في مصر، فالبديعيّ يروي أخبارًا عن أنّ تركَ المتنبّي مدحَ ابن حنزابة وزيرِ كافور كان هو السّببَ فيما حاق به، واقترب بأمْرِه من دائرة الهَلاك.

ثالثًا: تفسيرُ التّهويل في دقائقَ هروب المتنبّي تفسيرًا جديدًا قائمًا على استثمار تقنية الإسقاط؛ بمعنى أنّ المؤلّفَ يرى أنّ الأخبارَ حول هروبِ المتنبّي التي تقتربُ من الإعجاز مرجعُها أنّ الرّواة والأخباريّين صاغوا قصّةَ هروبه متأثّرين بقصّة هجرة النّبي ﷺ.

وفي هذا السّياق تبدو منهجيّةُ استثمار الأخبارِ، والتّدقيق في قبولها، ممّا أدى إلى ردّها، وعدم اعتمادها. وتفسيرُ أمر الهروبِ الآمن بما توافر له من علاقاتٍ شخصيّة مكّنته من ذلك.

رابعًا: تفسيرُ عددٍ من الأساليب التي وردتْ في شعْره في ظلّ الأخبار التّاريخية عن خبرته الجغرافيّة، وعلمه بالمواقع والمياه، من مثل:

أ. ذراني والفلاة ***بلا دليل***   ووجهي والهجير بلا لثام

ب. فقد أرد المياه ***بغير هاد***   سوى ***عدي لها برق الغمام***

ومِن ثمّ فالأخبار التي تروَى عنْ تقديم الدّليل له ساقطة في ظلّ مثلِ هذه الأساليب.

***

خاتمة

يعدّ كتاب (على خطا المتنبّي) للدّكتور عبد العزيز ناصر المانع حلقةً مهمّة في سياقِ استثمار الأخبارِ التّاريخية في تفسير الشّعر تطبيقًا على نقطةٍ ضيّقة تتعلّق بتحقيق رحلة هروبِ المتنبّي من مصر إلى العراق، وتحقيق الأعلام المكانيّة في مسيره في هذه الرّحلة.

وقد كشفتْ هذه الورقةُ عن حزمةٍ من النّتائج يمكنُ رصدُها فيما يلي:

أوّلًا: ظهورُ تقدير عابرٍ للاختصاصات للخبرِ التّاريخي في فهْم النّصوص وتأويلها، نراه في علوم القرآن، وعلم الحديث، وصنعة الدّواوين الشّعريّة التراثيّة، والمدارس النّقديّة واللسانيّة الحديثة.

ثانيًا: ظهورُ انعاكساتٍ لتوظيف الأخبار التّاريخية في تذوّق الإبداع تمثّلت في مناطقَ صلبةٍ من مثل: حقل تعْيين الأغراض الشّعريّة، وتعيين نصوصِ الأمثال بوصفها جنسًا قوليًّا، وحقل أدبيّات تاريخ الشّعراء، وغير ذلك.

ثالثًا: ظهرتْ آثارٌ واضحةٌ لتوظيف الأخبار التّاريخية في الاقتراب من حسْم عددٍ من مشكلات شعْر المتنبّي المتعلّقة بقضيّة هروبِه من بلاط كافور الإخشيدي بمصر.

رابعًا: أضافتْ هذه الحالة- كتاب على خطا المتنبّي- نمطًا جديدًا من استثمار الدّراسات الأثريّة والميدانيّة الجغرافيّة المشفوعة بالصّور؛ قدرًا لا يُستهان به مِن تعميق اللّذة الجماليّة، وتعْيينها بالموضّحات البصريّة ارتقاءً بدرجة التذوّق لشعر المتنبّي، وتأمّل المعاناة والمخاوف الماديّة والنفسيّة التي تعرّض لها في رحلة هروبه.

المراجع

١- أخبار أبي تمّام، لأبي بكر الصّولي، تحقيق خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، وتقديم د. أحمد يوسف علي، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة، ٢٠٠٨م.

٢- أخبار أبي نوّاس، لابن منظور المصري، نشرة محمد عبد الرّسول إبراهيم، دار البستاني، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٣- أسباب النّزول للواحدي، مكتبة المتنبي، القاهرة.

٤- البيان والتّعريف في أسباب ورود الحديث الشّريف، للحسيني، تحقيق د. الحسيني عبد المجيد هاشم، تقديم د. عبد الحليم محمود، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٥م.

٥- دلالة السّياق بين التّراث وعلم اللّغة الحديث، دار المنار، القاهرة، ١٤١١هـ-١٩٩١م

٦- ذكرى أبي الطّيب، للدّكتور عبد الوهاب عزّام.

٧- على خطا المتنبّي، للدّكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٤٣٨هـ=٢٠١٧م

٨- اللّمع في أسباب ورود الحديث، للسّيوطي، تحقيق د. يحيى إسماعيل، دار الوفاء، المنصورة، مصر، ١٤٠٨هـ=١٩٨٨م.

٩- المتنبّي، لمحمود محمد شاكر.

١٠- المدخل إلى منهج التذوّق عند محمود محمد شاكر، لعبد الحميد العمري، دار البشير، القاهرة، ٢٠١٨م

١١- مع المتنبّي، للدّكتور طه حسين.

١٢- معجم مصطلحات اللّغة والأدب، للدّكتور مجدي وهبة.

١٣- مقاييس اللّغة، لابن فارس.

١٤- منهج البحث في الأدب، ترجمة د. محمد مندور، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ٢٠١٥م.

***

(٤)

النّورُ يغمر الكون

قراءةٌ في ملامحِ عناية محمّد رجب البيومي بالبيان النّبويّ

كانت الحقيقةُ الظّاهرة التي ترى في الذّكر الحكيم والسّنة المشرفة الأصليْن الأعليَيْن الحاكميْن على الشّريعة والثّقافة في المحيط الإسلامي هو مسوّغ العناية بهما عناية مستوعبة متشعّبة، طالت كلّ ملامح تكوينهما، وفجّرت علومًا كثيرة للوفاء بهذا الغرض النّبيل.

وكان ممّا ولّد العناية بهذيْن الأصلين الأعليَيْن مجموعة ضخمة من العلوم العربيّة، وفي مقدّمتها علوم اللّغة والبلاغة المتنوّعة.

وقد استقرّ في المرجعيّة المعرفيّة في تصنيف العلوم عند المسلمين أنّ البلاغة إنّما ظهرتْ في الحضارةِ العلميّة عند العرب بسببٍ من إرادة الوفاء بفحصِ أمرِ إعجاز الذّكر الحكيم.

وقد استمرّت أبعادُ هذه العناية حتّى العصر الحديث، واتّخذت هذه الأبعاد أشكالًا متنوّعة تسعى جميعًا للإحاطة بخصائص البيان القرآنيّ والبيان النّبويّ معًا، بما هما الجناحان اللّذان يطيران بالعقلِ والوجدان الإسلاميّين تكوينًا، وتشكيلًا، وضبطًا.

(٤/ ١) محمّد رجب البيوميّ رائدًا على الطّريق

دراسةُ خصائص البيان النّبوي

وقد ازدهرتْ علاماتُ العناية بفحص خصائصِ البيان في الذّكر الحكيم والسّنة النّبويّة معًا في العصر الحديث، واتّخَذت مناهج متنوّعة متكاملة تحاول أنْ تحيطَ بهذه الملامح والخصائص من الجوانب كافّة.

وقد كان من الرّواد الذي أسهموا إسهامًا ظاهرًا في فحص خصائص هذا البيان القرآني والنّبوي معًا؛ الرّاحل الكريم الدّكتور محمد رجب البيوميّ- رحمه الله تعالى- (١٩٢٣-٢٠١١م) الذي يعدّ بحقّ واحدًا من العلماء المسلمين الموسوعيّين.

وإذا كانت ملامحُ العناية بدراسةِ خصائص البيانِ القرآني ظاهرةً وممتدّة منذ الزمن النّبويّ، وفحص سمات الحديث النّبويّ بما هو نمطٌ خارجي فريد من الكلام، يتّسم باستمداده المباشر والحيّ من الوحي الإلهي، ويعكس عددًا كبيرًا من خصائص النّبي- ﷺ- بما حازه من شمائلِ الكمال الإنساني، وبما يجلّي علاماتِ العناية الرّبانيّة بمحمد صلّى الله عليه وسلم، بصناعة النبيّ الأكرم ﷺ؛ تعدّ أقلّ من تلك التي تفرّغت لدراسة البيان القرآني.

ومِن هنا، فقد توجّهت هذه المقالةُ إلى الوقوف أمام واحدٍ من كبار روّاد البيان النّبويّ في العصر الحديث، ألَا وهو الدّكتور محمد رجب البيومي، وتتمثّل سُهمةُ الرّجل الأساسيّة في هذا المجال في كتابه المهمّ: البيان النّبويّ، دار الوفاء، المنصورة، مصر الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ=١٩٨٧م.

ومحمّد رجب البيومي- فيما اختطّه في هذه السّهمة- لم يكنْ منعزلًا عن الطّبيعة الفذّة للبيان القرآني؛ ذلك أنّه يلزم من الناحيّة العلميّة فحصُ البيان النّبويّ في مرآة التّأثير الطّاغي للبيان القرآني في نصوص البيان النّبوي.

ومِن هنا ظهرت علاماتٌ لهذه العناية بالبيان القرآني درسًا وتحليلًا في عددٍ من الدراسات المهمّة، من مثل:

١- البيان القرآني، مجمع البحوث الإسلاميّة، سلسلة البحوث الإسلاميّة، القاهرة ١٣٩٠هـ=١٩٧٠م، كتاب رقم ٣١.

٢- خطوات التّفسير البياني للقران الكريم، مجمع البحوث الإسلاميّة، سلسلة البحوث الإسلاميّة، القاهرة، ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م، كتاب رقم ٤٤.

ولم يقف الأمرُ عند حدودِ هذه الأدبيّات الفاحصة للبيان القرآني، وإنّما تعدّتها إلى الوقوف أمام عددٍ من خصائص هذا البيان في بعض الدّراسات التي توقّفت أمام نقض دعاوى عددٍ من المستشرقين فيما يخصّ خصائصَ هذا البيان، وبناءه الأسلوبيّ واللغوي على ما نرى لذلك مثلًا في الفصول التي أفردها لمناقشة دعاوى المستشرق الفرنسيّ المعاصر جاك بيرك، وقد جاء ذلك في كتاب البيومي رحمه الله:

إعادة قراءة القرآن، محمد رجب البيومي يردّ على جاك بيرك، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٩م ع ٥٨٨.

وقد وقفْنا أمامَ بيان سُهمته في خدمةِ البيان القرآني لنبيّن أنّ خدمته للبيان النّبوي جاءتْ تالية في التّاريخ، وهو ما يعكس وعيًا في منزلة البيان النّبوي

بالقياس إلى البيان القرآني، وتأثير هذا الثّاني على الأوّل، وهو أمرٌ علميّ ظاهرُ الدّلالة على ما نقرّره.

أمّا في سياق فحْص البيان النّبوي، وتلمّس خصائصه، فإنّ محمّد رجب البيومي بما كتبه في كتابه البيان النّبويّ يمثّل حلقةً مهمّة في الجهود المعاصرة في هذا المقام.

صحيحٌ أنّه مسبوقٌ بعددٍ من الدّراسات الدّالة والمهمّة على هذا الطريق، لعلّ في مقدّمتها دراسةَ الرّاحل/ مصطفى صادق الرّافعي - رحمه الله تعالى - التي عنوانها: إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة؛ لكنّه يمثّل البداية الثّانية، أو ما يمكن التّعبيرُ عنه بالتّأسيس الثّاني لدراسة البيان النّبويّ بعد سُهمةِ جيل الرّواد المعاصرين من أمثال الرّافعي، وبعض من الإشارات المتناثرة لدى العقّاد، وأحمد حسن الزّيات، وطه حسين، وغيرهم.

وقد شاركَ في النّهوض بهذا التّأسيس الثّاني عددٌ من الدّارسين بشكلٍ مباشر من أمثال الدّكتور/ مصطفى الشّكعة في كتابه (البيان المحمّدي) والدّكتور/ محمّد لطفي الصّباغ في كتابه (التّصوير الفنّي في الحديث النّبوي).

ويظهرُ الدّكتور/ محمد رجب البيومي في مقدّمة كتابه (البيان النّبوي) الوعي بموقع دراستِه على خريطة ما سمّيته التّأسيس الثّاني لدراسة البيان النّبوي في العصر الحديث عندما يقرّر في سياق ذكْر المسوّغات الباعثة على دراسته، قائلًا: (ص ٥) «منذ زمنٍ بعيد وأنا أبحث في المكتبة العربيّة عن كتابٍ يخصّ بيانَ محمّد - ﷺ - بدراسةٍ تحليليّة مفصّلة فلا أجد؛ إذْ أنّ كتاب

الله الخالدَ قد شغل جمهورَ النقّاد، وأئمّة البلاغيّين في القديم والحديث بدراسة إعجازه... ولم يشحذْ أحدُ هؤلاء همّته ليخصّ البيان النّبويّ بدراسة تحليليّة في كتاب خاصّ تظهر روائع إبداعه- ﷺ- وتوضّح سمات أسلوبه».

وفي هذا النّقل إلحاحٌ على غياب دراسة مفصّلة، وخاصّة، ومفردة بفحْص أمر البيان النّبوي، وخصائصه، وهو ما يؤكّد الوعيَ بموقع البيومي على خريطة التّأسيس الثّاني لدراسة البيان النّبوي بعدَ التّمهيد الذي صنعَه جيلُ الرّواد المعاصرين الذين نبّهوا وأجملوا القولَ في منزلة البيان النّبوي.

(٤ / ٢) البيانُ النّبويّ للدّكتور محمّد رجب البيومي

مقالٌ في حدود الإنجاز

في سبيلِ تقدير خصائص البيان النّبويّ التي توصّل إليها الدّكتور محمّد رجب البيومي بما هو رائدُ التّأسيس الثّاني لدراسات البيان النّبويّ في العصر الحديث؛ يَحسُنُ فحْصُ منجزه في هذا المجال، وهو ما يمكن تمثّله من خلال عرض كتابه (البيان النّبوي).

انتظمَ الكتابُ ستّة عشر فصلًا شكّلت مجموع قسماتِه، وهي كما يلي:

١- شبهات حول السّنة.

٢- الطّابع الأدبي للبيان النّبوي.

٣- العامل الرّئيسي في تكوين البيان النّبوي.

٤- النّبي- ﷺ- خطيبًا.

٥- موقف النّبي - ﷺ- من الشّعر والشّعراء.

٦- رسائل النّبي - ﷺ- ومعاهداته.

٧- الأقصوصة في أدب النّبي ﷺ.

٨- صور القيامة في أدب النّبي ﷺ.

٩- تأثيرُ حديثِ المعراج في الآداب العالميّة.

١٠- محمّد- ﷺ- داعية.

١١- محمّد- ﷺ- رائد الابتهال.

١٢- سماتُ البيان النّبوي.

١٣- رسالة الأدب النّبوي.

١٤- تفسير النّبي - ﷺ- للقرآن الكريم.

١٥- بين إعجاز القرآن الكريم وإبداع الحديث النّبوي.

١٦- البيان النّبويّ في عيون النقّاد.

ملاحظاتٌ على حدود مُنْجز الدّكتور البيومي في مصنّفه:

أنّ قراءةَ كتاب (البيان النّبوي) للدّكتور البيومي يفتح البابَ واسعًا نحو تأمّل عددٍ من الملاحظات الظّاهرة، يمكنُ إجمالُ القول فيها فيما يلي:

أوّلًا: تمثّل دراسةُ الدّكتور البيومي امتدادًا وتعميقًا للمحاولات السّابقة عليه، ولا سيّما دراسات الأساتذة المعاصرين من أمثال مصطفى صادق الرّافعي، وأحمد حسن الزّيات، وعباس محمود العقّاد، وعلي ماهر مثلًا في الفصل السّادس عشر من الكتاب.

وهذا الامتدادُ والتّعميق مسألةٌ مهمّة جدًّا في النّظر العلمي الذي يعدّ في الحقيقة بناء تراكميًّا يضيف إلى ما هو قائم، ولا يتنكّر له.

ثانيًا: اتّساعُ نطاق الدّرس للبيان النّبويّ نوعيًّا ومنهجيًّا؛ بمعنى أنّ كتاب البيومي فحص خصائص البيان النّبويّ في نطاقاته المختلفة من حديث نبويّ، أو من خَطابة نبويّة، أو من كتاباتٍ ومراسلات نبويّة، وهي جميعًا أوجهٌ متكرّرة لَمَا صدر عنه- ﷺ- من بيان.

ولم يقفِ البيومي عند حدودِ الدّرس النّظري للبيان النّبويّ المعتمد على جمع الخصائص والسّمات المرصودة لبيانه- ﷺ- في أدبيّات البلاغة النّبويّة على امتدادِ التّاريخ، وإنّما اتّسعت دراستُه لتقف على المناطق التّطبيقيّة المتنوّعة.

ثالثًا: التّأكيدُ على ارتباطِ شجرة البيان النّبويّ بالمصدر الأعلى للبيان العربيّ المتمثّل في الذكر الحكيم؛ ذلك أنّ الدّكتور البيومي أدركَ علوّ البيان النّبويّ مستمَدٌّ من استمداده من البيان القرآني، أو على حدّ تعبير الرّجل عندما قال: أنّ القران الكريم هو أستاذ محمّد ﷺ، وهو ما يعني أنّ البيان النّبويّ فرعٌ من البيان القرآني.

(٤ / ٣)خصائصُ البيان النّبوي

قراءةٌ في السّمات الكامنة في الكتاب

أنَّ القراءةَ الفاحصة لكتاب محمّد رجب البيومي، ومِن قبله القراءة الفاحصة للمرويّات عن النبي ﷺ، أيًّا ما كان نوعُها حديثًا، أو خطبة، أو كتابة تدلّنا على عددٍ من السّمات المائزة والفارقة معًا.

وهذه السّماتُ المرصودة من جانبنا لم تردْ ظاهرةً في كتاب الرّجل، لكنّها سمات كامنة في قدرة الكتاب، وعملِه، بحيث لو قلنا إنّها من نِتاجه كان قولُنا صحيحًا إلى حدّ بعيد.

ونحنُ في استخراج هذه السّمات نرمي إلى أمرين معًا، هُما:

أوّلًا: الكشفُ عن خصائص البيان النّبويّ كما تجلّت في كتاب الدّكتور البيومي، بما هو رائدٌ من روّاد التّأسيس لدراساتِ البيان النّبويّ في العصر الحديث.

ثانيًا: التّيسيرُ على القارئين فيما يتعلّق بجمْع هذه الخصائص والسّمات في خبرٍ واحدٍ تعين على تقييم مُنجز الدّكتور/ محمّد رجب البيومي في ميدان دراسةِ البيان النّبويّ بعد فترةٍ طويلة من الدّراسة الجزئيّة المفتّتة والمشتّتة وغير المستوعبة على حدّ وصف الدّكتور البيومي نفسه للمُحاولات السّابقة عليه وجميعًا، كما جاء في مقدّمة كتابه المذكور.

وفيما يلي محاولةٌ منّا تستهدف الوقوفَ على ما نراه خصائصَ مائزة للبيان النّبويّ، جَمَعْناها ممّا تناثر في دراساتِ البيان النّبويّ عمومًا، وفي كتاب البيان النّبويّ للدّكتور/ محمد رجب البيومي خصوصًا؛ سعيًا إلى تثْمين جهدِ الرّجل- رحمه الله- في دراسةِ هذا النّمط الفريد من البَيان على صاحبه أزكَى صلاةً وأتمّ سلام.

أوّلًا: إيثار الوضوح والتّبيين:

وهذه سمةٌ ثابتة مُشارٌ إليها، موقوفٌ عليه؛ تقول أمّ المؤمنين عائشة رضي الله عنها: «ما كان رسولُ الله يسردُ سردَكم، أو كسردِكم؛ ولكنّه كان يتكلّم بكلام بيّن».

وفي شرحه وتعليقه يبيّن للقارئ: أنّه لم يكنْ يعجل في كلامه، بحيث يلتبس على السّامع؛ فلا يتفطّن لما ينطقُ به النّبي ﷺ؛ بل كان يتكلّم بكلام واضح، ومفهومٍ غاية الوضوح.

ولعلّ ما يدعَمُ هذه الخصيصةَ ما تواتر عن وصْف قراءته-ﷺ- للذّكر الحكيم بأنّها كانتْ تقف على أساسِ كلّ آيةٍ طلبًا لهذا الذي وصفته أمّ المؤمنين عائشة رضي الله تعالى عنها.

وهذه السّمة تبدو مفهومةً ومقبولة في إطار كوْنه- ﷺ- مأمورًا بالبلاغ للنّاس، وليس ثمّة تكليفٌ بدون إيضاح وإفهامٍ وتبْيين، وفي ذلك من تمام شفقتِه ورحمته- ﷺ- بالخلق ما هو جليّ ظاهر.

ولعلّ ممّا يتمّم هذه السّمة ما عبّر عنه الدّكتور البيومي في سياق رصْده لخصائص رسائله- ﷺ- مِن أنّها اتّسمت بالدقّة القانونيّة، والخلوص إلى القصد في استقامةٍ ووضوح.

يقول الدّكتور البيومي في تعليقه على نصّ معاهدة الحديبية (ص١١٨): «فهذه معاهدةٌ ذاتُ موادّ صريحة، وذاتُ ألفاظ محدّدة ملتزمة»، وهذه المفرداتُ الثّلاثة (صريحة/ محدّدة/ ملتزمة) هي جماعُ ما نسمّيه هنا بإيثارِ الوضوح والتّبيين والانضباط.

ثانيًا: البيان عند الحاجة:

ممّا وردَ في وصف كلام النّبي ﷺ ما رواه هند بن أبي هالة أنّه قال: كان رسولُ الله ﷺ لا يتكلّم في غير حاجة؛ أي من غير ضرورة دينيّة أو دنيويّة.

وهذا هو الأمرُ المفهوم في سياق قضيّة التوقّي أو التّحرز من الكلام بلا فائدة، سواء كانت هذه الفائدة حسيّة أو معنويّة، وهو المفهوم العمليّ التّطبيقي في قمّته الأعلى للوصف القرآني الجامع: ﴿وَٱلَّذِينَ هُمۡ عَنِ ٱللَّغۡوِ مُعۡرِضُونَ﴾.

وهذا الذي نذكرُه مستنبطًا من حديث ابن أبي هالة استقرّ قانونًا ملهمًا في أيدي البلاغيّين القُدامى وعلماء اللّغة المعاصرين؛ يعينُ على تفهّم الخطاب، والمبدأ المستقرّ المعروف بتحْكيم المقام، وهو بعضُ ضرورة باعثة عليه أيًّا ما كان نوعُها، وهو ما يجعل الكلام الصّادر منضبطًا بهذا متّسمًا محتفيًا بالقيمة والوجاهة، وتعينُ على ارتباط المتلقّين له بمرسِله ارتباطًا ظاهرَ الخصائص، والقيمة، والتّأثير.

وقد يتوسّع الدّكتور/ محمّد رجب البيومي فيسمّي بعضًا ممّا عبّرنا عنه باستعمال وصفٍ جامع يقرّر فيه أنّ اقتناصَ الفرص الدّاعيّة الملائمة كانت صفةً ثابتة حاكمة لمجال دعْوته- ﷺ- على ما جاء في الكتاب (ص١٨٩).

ثالثًا: إحاطةُ الكلام افتتاحًا واختتامًا بذكر الله تعالى:

أنّ القولَ الجامع في محمّد- ﷺ- يدور حول كوْنه نبيًّا في المقام الأسْنى، صحيحٌ أنّه أفصحُ مَن نطق بالضّاد، وصحيحٌ أنّه يمتاح من فيض أسلوبِ الذّكر الحكيم، لكنّ ذلك جاءَ دائرًا في فلَكِ نبوّته ﷺ.

وهذه الحقيقةُ الباهرة تُعين على تفهّم الالتزامِ بهذه السّمة التي وسمتْ كلامَه حيث نصّ العلماءُ في معرض بيانِ خصائصه- ﷺ- في الكلام أنّه كان يزيّنه أدب رفيعٌ من الله سبحانه، ترجم بافتتاح الكلام واختتامِه بذكر الله تعالى.

والمعْنى أنّ كلامه كان محفوفًا بذكر الله تعالى؛ طلبًا لتقديسه، وطلبًا لاستعانته.

ويُستفاد من هذه السّمة الملازمةِ تعليمُ الأمّة استيعابَ الزّمان بذكره في الوقتين ابتداءً وانتهاءً لتحقيق البركة حالًا ومآلًا.

ولم تخلُ أحاديثُه ولا خطبُه ولا ابتهالاته ولا رسائله ومكاتباتُه من هذه الحفاوة بذكر الله تعالى، وهو ملمحٌ فريد من خصوصيّات البيان النّبويّ، ثمّ البيان العربيّ من بعده.

وهذه السّمةُ فوقَ ما فيها من الاعتراف بالحقيقة الخالدة، تنطقُ بما يمكن أنْ نسمّيه الدّعوة إلى الله تعالى بعباراتِ الافتتاح من البسملة والحَمْدلة، ممّا يعين على تكرارها الدّائم على استثارة السّامعين أو القارئين لتأمّلها في هدوء.

رابعًا: التكلّم بجوامع الكلم:

لعلّ هذه السّمة تكون أشهرَ ما تواترَ في وصف طريقة النّبي -ﷺ- في الكلام؛ وهي تعني- فيما تعنيه- انطلاقَه واحتكامَه إلى القرآن الكريم، بما هو أستاذه المباشر.

وهو من ناحيّةٍ أخرى يمثّل أعلى نموذجٍ انْسرب القرآنُ الكريم وذابَ في جناحه، وتجلّى على لسانه.

صحيحٌ أنّ هذه السّمة سبقت سوقَ المدحِ في شأن بيانه-ﷺ-، لكنّ ذلك ليس كلّ ما في المسألة؛ بل هي عاكسة لأمرٍ مهمّ جدًّا أشارَ إليه القارئ في شرحه على شمائلِ التّرمذي عندما قرّر أنّ واحدًا من معاني هذه السّمة يتمثّل في جمْعه بين فعلِ القرآن وقوله في سلوك النّبي ﷺ.

أضفْ إلى ذلك أنّ هذه السّمة تعكسُ مسألة أخرى مهمّة متعلّقة بمستوًى بديعٍ من القدرة العقليّة، والاتّزان الانفعالي تظهرُ آثارُه في التكلّم بألفاظٍ يسيرةٍ موجزة مكتنزة بالحكمة، متضمّنة لمعاني كثيرة، وهو أمرٌ جاء في حاقّ موْضعه، إذْ قد ثبت له التّواتر أمر هذه الرّجاحة العقليّة التي كان بعضُ آيات تجلّياتها ظاهرًا في نمط بيانه الشّريف.

وإنْ كان صحيحًا ما سبق من أنّ الإنسان مخبوء تحت لسانه فإذا تكلّم ظهر؛ فإنّ ما يظهرُ نمط بيان النّبي - ﷺ- دالّ على نفس نقيّة، وبالإمكان تأمّل عددٍ من النّصوص المُبْهرة الدّالة على ما نقوله، من مثل:

١- المحتكر معلون. (المستدرك)

٢- النّدم توبة. (مسند الإمام أحمد)

٣- الصّوم جنّة. (سنن النّسائي)

٤- المستشار مؤتمن. (صحيح مسلم)

٥- الصّبر رضا. (تاريخ ابن عساكر)

ففي هذه النّصوص دليلٌ واضحٌ على هذه السّمة، ودليلٌ واضح على ما يندرج تحتها من علم وافر، وعقلٍ راجح، ونفسٍ نبيلة، وذلك أنّها تنفي الفضول، وتبتعدُ عن التَّقصير، بحيثُ لا يمكن استشعارُ النّقصان أو التزيّد.

أنّ جوامعَ الكلم بما هي صفةٌ جامعة للبيان النّبويّ، وبما هي نصوص مكتنَزَة بالحكمة ترمي نحْو الفصل بين الحقّ والباطل في نمطٍ مَحْفوف بالجَلال من الكلام، يصيب أنفسَ المتلقّين من أقصر الطّرق.

لقد كان ﷺ صاحبَ بيانٍ فصل متناسق.

خامسًا: استثمارُ وسائط البيان المختلفة:

وقد اتّسمَ البيان النّبويّ باستثمار الوسائط المختلفة للتّوصيل والتّأثير، صحيحٌ أنّ اللغة كانت صاحبةَ الهمّ الأوْفى في مكوّنات بيانه الشّريف؛ لكنّها أعينَتْ بعددٍ من الوسائط الاتّصاليّة الأخرى ممّا بوسائط الاتصال غير اللّفظيّة،

المتمثّلة في الإشارة والحركة الجسميّة، واستعمال الموضّحات البصريّة ممّا يتناثر في البيئة المحيطة من عصا ورمال وحيوان، ونحو ذلك.

واستجماعُ هذه جميعًا هي ما جعل المنظّرين للبيان يروْنَ في كلّ ما هتكَ الضّمير وأبانَ عن المعنى داخلة في اعتبار المفهوم الجامع للبيان، ولعلّ في استثمار هذه السّبل جميعًا تكشّفًا عن ملمحٍ برّ وحقوقٍ في تواصله- ﷺ- مع الآخرين، من غير تعالٍ ولا جفْوة؛ ذلكَ أنّ واحدًا من أعلى مُرادات مَقام النّبوّة الكريم هو الوصولُ بالفكرة إلى كلّ إنسان.

وفي هذا السّياق يرصدُ شارحُ المرويّات حول صفةِ البيان النّبويّ العلاماتِ الدّالةَ التّالية:

١- أنّه إذا أشار إلى أحدٍ أشار إليه بيده، أو بكفّه كلّه؛ فرارًا من مظنّة التكبّر والتجبّر.

٢- أنّه إذا تعجّب قلّب كفّه من الهيئة التي كانت عليها حال التّعجب.

٣- أنّه يصل إشاراتِه بكلامه في المسألة التي يستعمل الإشارةَ فيها.

٤- أنّه إذا غضب أعرضَ وأشاح؛ إمّا عدولًا عمّا يقتضيه الغضبُ أو التماسًا لفهْم الآخرين.

٥- أنّه إذا فرح غضّ طرفه؛ تواضعًا، وظهرت الوَضاءة في وجهه.

هذه الخصائصُ التي جمعتْها هذه الورقة ليست هي كلّ خصائص البيان النّبويّ التي يمكنُ استخراجُها من أدبيّات البيان النّبويّ المختلفة، وفي قمّتها الدّكتور/ محمّد رجب البيومي؛ وإنّما هي الخصائص الإجماليّة الكبرى التي تمثّل الخطوط العريضة الممهّدة للدّراسة التفصيليّة لخصائص البيان النّبوي.

(٤)

إسهامُ البيومي في دراسة البيان النّبوي

آفاق لاستشرافِ المستقبل

إنّ قراءة كتاب الدّكتور/ محمّد رجب البيومي (البيان النّبويّ) مضافًا إليها فحصُ ما يتعلّق بالبيان النّبويّ في بعض كتبِه الخاصّة بالبيانِ القرآني ربّما سمح بفتح بابٍ لاستشراف المستقبل؛ بما يحتويه الكتابُ من مجموعاتِ المعلومات المتنوّعة، وفيما يلي روءسُ أقلام تعين على هذا الاستشراف:

أوّلًا: أفقُ الدّرس اللّساني:

والمقصودُ بهذا هو حاجةُ الحديث النّبويّ- أو البيان النّبويّ- إلى الدّرس اللّغوي في ضوْء المُنجز اللّغوي المعاصر كشفًا عن سماته وخصائصه، وسعيًا لبيان الموضوع عليه ممّا قد يسهمُ في فحْصه منجز الأسلوبيّات، وسعيًا إلى ضبط طرقِ شرح المعنى المعجميّ من خلال تأمّل طرقِ شرحه- ﷺ- لمعاني الكلمات التي كان يسألُه عنها الصّحابةُ رضوانُ الله عليهم.

ومن جانبٍ آخر فإنّ مطالبَ رعاية المتلقّي تفتح البابَ واسعًا أمام اللّسانيات الذّرائعيّة (التّداوليّة) للكشف عن إمكانات هذا البيان النّبوي، فضلًا عمّا يمكن أنْ تُسديه نصوصُ هذا البابِ من خدمات لعلم لغة النّص.

ثانيًا: أفقُ الدّرس البلاغي:

ثمّة مَن يقرّر أنّ هناك سمتًا خاصًّا للكلام الأوّل. وسمتُ الكلام الأوّل، على حدّ تعبير العالم الجليل محمّد محمّد أبي موسى في شروحه للمختار من صحيح البخاري؛ أمرٌ موصول ابتداءً بالبيان النّبويّ وهو المشروع الضّخم الذي لم تقمْ به دراسات البلاغة العربيّة على الرّغم من تاريخِها الطويل.

صحيحٌ أنّها استطاعتْ أنْ تكشف عن عددٍ من الخصائص المائزة للبيان النّبوي، لكنّها تظلّ خصائص مفردة مُتناثرة.

وهذه الملمَحُ هو الباعثُ على الطّموح نحو الكشفِ عن نظريّة للبلاغة النّبويّة، أو ما يسمّيه أبو موسى (سمت الكلام الأوّل).

ثالثًا: أفقُ التّقنيات الأدبيّة:

إنّ الإيمان بمحمّد- ﷺ- نبيًّا مبعوثًا يستهدف خيرَ الإنسانيّة، يفتح البابَ إلى فحْص مجموع التّقنيات الأدبيّة والجماليّة التي أحاطت بطرائق البيان النّبويّ بما أنّ ذلك مدخلٌ جيّد للتّأثير في الإنسان.

ومِن هنا فإنّ الحاجة ماسّةٌ لدراسة ما يلي:

١- الأجناس الأدبيّة التي أحاطت بطرائق البيان النّبويّ من مثل(القصّة في البيان النّبوي/ الأقصوصة في البيان النّبوي، إلخ).

٢- الوسائل والتّقنيات (حدود المجازيّة في البيان النّبوي/ رعاية منظور المتلقّي وأثره في البيان النّبوي/ التّصوير وأهدافه في البيان النّبوي، إلخ).

٣- سعتْ هذه الورقةُ إلى الإسهام في الكشف عن جهادِ الدّكتور محمّد رجب البيومي في خدمة البيان النّبوي، وهي الخدمةُ التي ساعدت على أنْ نقرّر أنّ النّور يغمر الكون.

الفصلُ الثّاني

قراءاتٌ في الشّعر المنتمي

(١)

شعريّةُ القدرة المحاصرة

قراءةٌ في ديوان (مِن وحي الوافر)

للشّاعر الحسّاني حسن عبد اللّه

٠/ مدخل: روافدُ العذوبة

في شعر الحسّاني عبد الله

الحسّاني حسن عبد الله (ولد ١٩٣٨م)، شاعرٌ يختزنُ بين ضلوعه مؤهّلاتٍ شاعريّة ظاهرةً متمكّنة.

وتأمّل إبداعَه الشّعري يكشفُ عن حزمةٍ من روافدَ منحتْ منجزَه الشّعري، عذوبة وعمقًا حقيقيّيْن، وفي الإمكانِ الدّلالة على هذه الرّوافد المجتمِعة في الرّءوس التّالية:

أوّلًا: نمطٌ صعبٌ من التّكوين خلقَ منه شاعرًا مستحصدًا، جمعَ بين جنبيْه قدرةً شعريّة عجيبة غذّتها قراءاتٌ تراثيّة مُدهشة، ربّما كشفَ عنها تحليلُ تكافله مع النّصوص الشّعريّة التراثيّة التي سرتْ في كثيرٍ من أبياتِ قصائده أشبه شيء بعروق الذّهب التي تضرب في معادن الأرض الكريمة.

ثانيًا: صحبةٌ مباشرة لنفرٍ كريم من العقول المعاصرة التي تحرّكت مبدعةً وهي تستصحب روحَ الهويّة، وتحرّكت لغاية وقاية هذه الهويّة حريصة في استصحابها على نمط من البيان العالي.

ثالثا: تجربة إنسانيّة من ذلك النّمط المخيف الذي لا تتحمّله غير النّفوس الماجدة النّبيلة الأصيلة!

وتجلّت آثار هذه العذوبة في عناصر بناء القصيدة جميعا من المعجم إلى الإيقاع، مرورا بتقنيات بناء القصيدة الأخرى تصويرا واستدعاء، وتناصًّا.

١/ شعريّة القدرة المحاصرة: خطاب الموضوع.

ثمّة فكرة مركزيّة تنظّم مجموع الأفكار الجزئيّة في هذا الدّيوان، وتعلو فوقها أشبه شيء بالعنوان الجامع، أو التّرجمة الكاشفة عمّا ينضوي تحتها تترجمها وتكشّفها وتحتويها، ولا تفلتها.

وهذه الفكرة المركزيّة هي «القدرة المحاصرة» الأمّة الماجدة في ماضيها المهينة في حاضرها الأمّة التي سيقت لها محدّدات العزّة، ثمّ هي تزدريها. الأمّة التي لحق السّفلة في حاضرها بالأماجد في ماضيها. الأمّة التي آل واقعها إلى تعازي حيّها «بتذكار صلاح» بائدها.

وأنت واجد خيوط هذه الفكرة تنسج جسم الدّيوان وتشكّل لحمته وسداه، وتتكشّف في (ارتعاشة) الحزين حينا، يقول الشّاعر: (ص/ ٩):

أرعـش أصابعـي والعمـر صلـب السّـاعد

سـلمت لي يـا غضبـا عـلى الوجـود الرّاكـد

عـلى الرّجـال استسـلموا عـلى الإبـاء الخامـد

عـلى تســــاو ألحـق السّفلـــة بالأمــاجد

عـلى تعزيـــنا بتذكــــار صـــــلاح بائـد.

أنّ مجلى الارتعاشة هنا واردة من هذا التّناقض المخيف بين لحظتين انحدرت فيما بينهما النّفس العربيّة من عزّة إلى ذلّة، ومن مجد إلى مهانة، ومن صلاح إلى فساد!

وأنت واجد خيوط هذه الفكرة تنسج نصّ الدّيوان وتتكشّف في (حصار) الضّمير الكريم الذي أحاطت به عوادي الأيّام، وهزائم السّنين، يقول الشّاعر (ص/ ١٣):

صاخب كلّ شيء ولا مستراح كان الهدير معي يقطن.

ودعتني المآذن لكنّ روحي من عصف أبواقها تشطن.

وسئلت فحوصرت كي لا أفكّر الدّين أبقى أم الموطن.

أنّ هذه الحصار الذي يظهر لا مسوّغ له يتزايد الشّعور بوخزه، وآلامه كلّما ازدادت محدّدات حيازة الإحساس بنفاسة الأصل القديم الماجد النّبيل.

يا ابنتي يا ابنة المروءة والحكمة والمجد والهدى النّبويّ.

في هذا البيت تكاثفت صور القوى والقدر، التي تحاول ان تواجه وجوه الزّيف والذلّة ومسالك أبي رغال وابن أبي!

فاحـذري يـا ابنتـي أسـاتذة الذلّـة فينـا خلائـف ابـن أبي

واقرئي يا ابنتي لتجتنبي خبط الحيارى في الغيهب العصري.

موجز الحكايّة إذن يستعلن في القدرة المحاصرة! وفي الوعي المُرّ بفارق ما بين زمانين؛ زمان حرّ مضى، وزمان ذليل حضر (ص/ ٢٢)

ورحلت في الوقت المناسب لا مكان هنا لغير بلادة المتبلّد

ورطانة العبدان للعبدان بئس الحبر بئس العيش بين الأعبد.

أغمضهما أنّ التراب أبرّ من فلك غوٍ متماجن متهوّد.

الصّورة واضحة موحشة على طرفها القصيّ مروءات راحلة، وفي قلبها غوايّة وتماجن!

ويقول الشّاعر معلنا موجز الحكاية كذلك(ص/ ٢٥)

ووقعنا على نمير عتيق طالما طاب عذبه لكلينا

وعنانا- والعصر عصر السّمادير وحرب المعناة- معنى المعنى.

ودفعنا عن الجريح الذي أثخنه الرمى واحترمنا الوزنا.

الدّيوان يروي حكاية قادر محاصر أسير تنوشه رماح الغدر، وترميه سهام زمان التهوّد، فتكسرت النّصال على النّصال، وتحوّل إلى جريح أسير «أثخنه الرّمي»!

(ص/ ٨٣) وليتُ وها أنا ذا مُوثَق يُعجزني القيد عمّا وليت.

٢/ من وحي الوافر: مقالة في الانتماء المذهبي!

ينتمي ديوان(من وحي الوافر) إلى نمط من» الشّعريّة المنتمية» التي تلوذ بمحدّدات الهويّة، وتستصحبها، وتلوذ بأعمدتها، وتتحرّك ناطقة شادية حينا وباكيّة حينة بأفكارها وآمالها.

«والشّعريّة المنتمية» مذهب أدبيّ يخبز خبزته من دقيق الوجدانيّة الإنسانيّة من منظور التصوّر الحضاريّ العربي الذي غذّته مروءة التّراث العربي الممتدّ وطموح النّفس المسلمة في الوجود والحياة.

إنّ هذه الانتماء يتجلّى في زمرةٍ من الأدلّة والقرائن والشّواهد المتآزرة، تراها فيما يلي:

أوّلًا: أفكارُ العزّة التي تنازعُ وتصارع من أجل البقاءِ أو العودة من جديدٍ وصوتُها صادحٌ في كثير جدًّا من تراكيبِ الدّيوان الشّعريّة، والتعلّق بها ماثلٌ فيها جميعًا كذلك: (ص١١)

لكنّني ألمح نـــارًا في الظّلام لصاعد
فارتقبـي أصابعـي واحتمـلي وجالـدي

ويقول (ص/ ١٥)

وأطلّي على الزّمان عقابًا وانفري من وداعة القمري
ثمّ شقي إلى العلاء طريقًا شقّ من قبل منذُ عهدٍ قصي
لك ماض **عزّت** به دارُ ليلى ومغاني لبني وسعدى ومي
فاعرفيه وأنكري أنْ تكوني وطرًا شائعًا لأهل الغي

ويقول:

ألا أبلغ الدّار يا دمعَها بأنّ مغيبها عائد

تصاحبه نجماتُ الغروب ويلهمه مشرق بائد

وأبلغ عيالي هنالك أنّي *لعزّتهم* لا لهم والد

ثانيًا: حجمُ ما دخل القصائدَ في الدّيوان من عناصرَ تراثيّة مُستعارة أو مُستثمرة نهضت ببنائها اللّغوي الشّعري، معجماً وتراكيب، وغذّت آفاقَ الصّورة فيها، ومنحتها صنوفًا من الجماليّات والتّقنيات التي ارتقت بمستواها.

إنّ المآذن والرّاكعين والسّاجدين (ص/ ١٣) والقدس الحزينة (٣٠؛٣٧؛ ٦١؛٤٨) من جانب، وإنّ استدعاءَ رؤيا العجاف من قصّة يوسف- عليه السّلام- (ص/ ٢٩)، وعمر (ص/ ٣٢) ويوسف- عليه السّلام- (ص/ ٥٠)، والتّحذير من مسلك النّفاق الرّهيب المستكنّ في رمزيّة (ابن أبي ، ص/ ١٦) من جانبٍ ثان.

وإنّ التّكافل مع «عضّ الزّمان» في «عضّ زمان» (ص/ ٢٩)، ومع «يا فاطمة اعملي» في «يا فاطمة اعملي» (ص/ ٨٩)، ومع ﴿وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيۡتُونِ ١ وَطُورِ سِينِينَ﴾ في «والتّين والزّيتون وطور سينينا» (ص/ ٦٢) من جانبٍ آخر؛ كلّها دليلٌ على شعريّة منتمية مُخلصة لهويّة عربيّة الوجهِ واليدِ واللّسانِ ومحدّداتِ الجَمال!

ثالثًا: التصوّر النّهائي لرؤيّة الكون الرّافض لليأس المتحدّي لمحنة الواقع الطّامح لهزيمتها والافتكاك من أسرها، المستفزّ لعناصر المجد في النّفس العربيّة، الدّاعي إلى التّماسك واستصحاب العفّة والقوّة.

٣/ شعريّة القدرةِ المحاصرة: خطاب التّشكيل والتّقنيات الفنيّة:

إنّ تحليلَ شعريّة القدرة المحاصرة في ديوان (من وحي الوافر) بوصفها فحصًا لعناصر التّشكيل الفنيّ يكشفُ عن زمرةٍ من المحدّدات الظّاهرة التي أسهمتْ في النّهوض بقضيتَيِ الدّيوان الجماليّة والفكريّة معًا.

٣/ ١. المعجمُ الشّعري:

إنّ تحكيمَ معيار كثافة التردّد لعددٍ من الوحداتِ الدّائرة في فلك القدرة الذّاتيّة والتاريخيّة للنّفس العربيّة التي تعاني حصارًا وانكسارًا معاصرًا يبرهنُ على وعي الشّاعر بوظائف المعجم الشّعري في الأداء الجماليّ والفكريّ لقضيّة الدّيوان المحوريّة.

وهذا المعجمُ يفاجئنا من العتباتِ النّصيّة الأولى في الدّيوان، ففي الإهداء يقول الشّاعر (ص/ ٥)

فإنْ كنت ذا***قدرة*** فأصحبنا وإلّا ففسّح لَمن ***يقدر***

وبذلك نرى هذه الكلمةَ المفتاحيّة وهي تتجلّى في عتبة الإهداء مؤشّرًا هاديًا لوعي الشّاعر الفنيّ في ميدانِ استثمار المعجم الشّعري، ولا تغيب في تضاعيف الدّيوان أيضًا (ص/ ٤٣) رأيتكم كثرة... لكن ***بلا قدرة***.

ويرتبطُ بهذه الكلمة قائمةٌ طويلة تسهمُ معها في تشكيل مُعجم القدرة، من مثل:

- صلب السّاعد (ص/ ٩)، وأصلب (ص/ ١٢).
- الجلد (ص/ ١٠)، وجالدي (ص/ ١٢).
- الحكمة والمجد والهدي النّبويّ (ص/ ١٥) بوصفها جميعًا من محدّدات القدرة التي تملكها النّفسُ العربيّة.
- العلاء (ص/ ١٧).
- كمّي/ كميّة (ص/ ١٧).
- عزت (ص/ ١٧).
- العزيمة (ص/ ٢٦).

ويكملُ الدّائرةَ الموضوعيّة والجماليّة لقضيّة الدّيوان ظهورُ الكلمة المفتاحيّة الأخرى المتمثّلة في (الحصار)، فتظهر فيما يلي:

- حوصرت (ص/ ١٣).
- قيد (ص/ ١٠٧).
- حجبت (ص/ ٢٠).
- سجن (ص/ ١٠٧).

إنّ هذيْن الحقلين الدّلاليين يبدوان نقطةَ السّلطة الحاكمة في تشكيل قضيّة الدّيوان الأساسيّة التي تعالج قدرةَ النّفس العربيّة وهي تغالب

صروفَ الزّمان في اللّحظة الراهنة وقد نالتْ من مجدِها وعزيمتها وعزّتها الهزائمَ المتولّدة بالأساس من خيانات الخائنين وغدر الغادرين!

٣/ ٢. شعريّةُ التّكرار ووظيفته الحجاجيّة:

إنّ تحليلَ أبنية التّراكيب في الدّيوان يكشفُ عن هيمنةِ زمرةٍ من الأساليب الأثيرة في تشْكيله النّحوي والأسلوبي، يبرز منها:

أوّلًا: إيثارُ البناء للمجهول؛ لأغراضٍ دلاليّة كثيرة تتركّز في إرادة التّجاوز الزّمني، والفرارِ من الوهْم، والاستعدادِ لمواجهة مخاطر اللّحظة الرّاهنة.

يقول الشّاعر:

- نويت نيّة وها نحن صرعى لقديم مستحدث دموي (ص١٨).
- طويت صفحة (ص/ ٢٧).
- وإذا ما زهيت فازهي بجهد وجهاد (ص/ ٧٦).
- وسئلت فحوصرت (ص/ ١٣).

إنّ الشّاعر– بتوْظيفه أسلوبيّة البناء للمجهول– واقعيّ يرومُ تجاوزَ زمان القدرة بما هي تاريخٌ إلى الاشتغال بالمستقبل، تخلّصًا من الواقع المهزوم.

وهو بذلك رجلٌ يعي منطقَ البناء، ويستثمرُ خصائصَ العقل المنتمي الذي لا يصحّ أنْ يبقى أسيرَ الهزائم.

وتشيعُ في الدّيوان أسلوبيّة الأمر والنّهي، بوصفهما طريقًا واضحة لبرامج العمل والشّغل التي تكفل مغادرة الحصار، واستعادة محدّدات القدرة الشّاملة ماديّة ومعنويّة.

يقول الشّاعر:

(ص١٢):

فارتقبي أصابعي ***واحتملي، وجالدي***

(ص/ ١٤):

فلتكونوا رجالًا رجالًا ***وكونوا*** ملائكة بعدُ أو ***شيطنوا***

(ص/ ١٥):

كفكفي الدّمعَ لن يردّ العوادي أسفٌ من شجيّة أو شجي

: وأطلّي/ وتعنَّي/ وأبصري (ص/ ١٥)، واحذري/ واقرئي (ص/ ١٦)/ وشقّي/ واعرفي/ (ص/ ١٧)/ وارفعي/ وانوي/ واعزمي (ص/ ١٨)، إلخ.

ومِن الظّاهر إسنادُ أفعال الأمر في الغالب إلى المرأة أو الأنثى، وهو اختيارٌ أسلوبي مناسبٌ جدًّا من جانبين:

أوّلُهما: أنّ الأنثى تنجلي في تاريخ الشّعريّة العربيّة رمزًا يتحرّك بحمولاتٍ دلاليّة وثقافيّة شديدة الثّراء والغنى، وهو ما حفّز الشّاعر إلى خطابِ الأنثى لاستفزاز الفطرة الإنسانيّة المعاصرة التي تحنّ للأنثى، ولاستثمارِ تاريخٍ عريق من مجازيّة رمزِ الأنثى في تاريخ الشّعر العربيّ محبوبة، وخصوبة، ووطنيّة، إلخ.

وثانيهُما: ارتباطُ كثيرٍ من مخطّطات العدو ومؤامراته بإفسادِ المرأة بوصفها النّوع المؤثّر الحقيقي في صناعة الرّجال وتنشئتهم، ومِن ذلك ظهور كثيرٍ من الدّعوة إلى النّهوض والتّرقي من بوّابة نهوض المرأة وترقّيها، يقولُ الشاعر:

(ص/ ١٠٩):

أبلغ سعادك أنّ العفاف أيضًا حسن

ويؤازرُ أسلوبيّةَ الأمر بما هي تقدّم نحو برامج عمليّة للاشتغال والانتقال من هزائم اللّحظة وخياناتها؛ أسلوبيّةٌ أخرى هي أسلوبيّةُ النّهي بوصفها برامج للنّذراة والتّحذير تتعانقُ مع أسلوبيّة الأمر بوصفهما جناحيْن.

يقول الشّاعر:

(ص/ ٦٥):

ولا تحيزي لمقامٍ علا مهما علا شأنك ترك السّجود.

(ص/ ٨٩)

ولا تزهدي أخطأ الواعظون إنّ انسحابك منها انسحاق.

(ص/ ١٣٨):

ولا تشـــاءم أبـــدًا بالـذي

يجري ولو لم يك بالصّائب.

(ص/ ١٤٢):

ولا تحـــاورني حـــوارَ الذي

يهيم كالعشواء في جادب.

على أنّ أظهرَ أسلوبيّات الدّيوان ظاهرٌ في أسلوبيّة التّكرار، ولا سيّما التكرار لبنية الأمر.

يقول الشّاعر:

(ص/ ٢٢):

أغمضهما إنّ التراث أبرّ من فلك غوٍ متماجن متهوّد

أغمضهما لا خيرَ في متساهلٍ شهدت هزائمنا ولا متشدّد.

(صم٢٣):

لا تسمو ذاك البعاد جفاء (مرّتين).

(ص/ ٢٦):

شيّعوه (خمس مرّات).

(ص/ ٢٧):

شيّعوه (أربع مرّات).

وتأمّل بيّناتِ التّكرار في ذلك الدّيوان تكشفُ عن وظائفَ قارّة تحيط بصيانة الفكرة، والاحتشاد لها، وتهيئة النّفس المعاصرة للنّهوض بواجبات التّرقي، والافتكاك من الهزيمة والانكسار.

لكنّ الوظيفةَ الأساسيّة التي تتجلّى على خلفيّة أسلوبيّة التّكرار هي الوظيفة الحجاجيّة التي تروم حملَ المتلقّي المعاصر على الاقتناع بقضيّة الاستجابة للقدرة وكسر حصارها، وتجاوز القيود والسّجون.

٣/ ٣. شعريّةُ التّناص: وجهٌ آخرَ لكسر حصار القدرة المحاصرة:

من الظّواهر الحديثة التي توقّف أمامَها النّقدُ الحديثُ كثيرًا تقنيّةُ التّناص، وتكافلُ النّص الرّاهن مع شبكات النّصوص السّابقة لوظائف كثيرة جدًّا.

وقد تكافلَ ديوانُ (من وحي الوافر) مع مجموعةٍ متنوّعة من النّصوص السّابقة، وهي جميعًا اختياراتٌ شعريّة كاشفةٌ عن محدّدات القدرة والمجد واستعادة الذّات.

وهذه المحدّدات التي تدعمها النّصوص المتكافل معها هي:

أ. نصوص المرجعيّة المركزيّة (الكتاب العزيز والسّنة النّبويّة الصّحيحة).

ب. نصوص الشّعر العربيّ القديم.

وهذان المحدّدان هُما جناحا «الهويّة الواقيّة» التي يرى الشّاعر أنّهما بواعث التّرقي والنّهوض واستعاد الذّات.

يقول الشّاعر:

(ص٨٢):

وأظلم *أرخي السّدول عليّ* فلم أرَ شيئًا كأنّي عميت

(معلّقة امرئ القيس).

(ص/ ٨٥):

ورُبَّتَما انفتحت كوّة

(ورُبَّتَما شفيت غليل صدري للمتنبّي).

(ص/ ٩٧)

فهل أتاك حديثُ الطّغاة لمّا اطمأنوا

(ص/ ٩٨):

فهل أتاك حديثُ الجمع لمّا جنوا

قرآن كريم ﴿**هَلۡ أَتَىٰكَ حَدِيثُ ٱلۡغَٰشِيَةِ**﴾ [سورة الغاشية ١] [سورة الذّاريات ١٥].

(ص١٢٣):

أحسنت قال النّاس ليس ينهضنا ماض تولّى غريب الوجه مندثر (المتنبّي، ولكن الفتى العربي فيها * ***غريب الوجه*** واليد واللّسان).

(ص١٢٢)

والشّعر من نفس الرّحمن مقتبس

(العقّاد والشّاعر الفذّ بين النّاس رحمان)

(ص/ ١٢٥):

بيض الصّفائح لا سود الصّحائف

(أبو تمّام في فتح عموريّة).

(ص/ ١٤٤):

للبيت ربّ!

(أبو طالب في مواجهة أبرهة).

(ص/ ١٥١)

ما أضيع اليوم الذي مرّ بي

(عمر الخيّام).

إنّ هذه النّصوص التي تكافلَ معها ديوانُ الشّاعر كاشفةٌ عن دعْم الارتباط بمحدّدات القدرةِ التي يرى الشّاعر أنّها السّبيلُ لتجاوز الحصار والهزيمة والانكسار.

وهذه النّصوص المتكافلُ معها تبرهنُ على عصريّة الدّيوان بموجب عصريّة كثيرٍ منها على ما يظهرُ من الاقتباس من شعْر العقّاد بوصفه صاحبَ الدّعوة إلى الهويّة الوافدة على عصريّة ديوان (من وحي الوافر)، وإنّ هذه العصريّة الزمنيّة المعاصرة لا يصحّ أنْ يشغب عليها بأصالةِ المعجم الشّعري والتّراكيب والأساليب مع العجمة الفاشية في النّاس اليوم.

إنّ هذا الدّيوان يعيدُ الثّقةَ في قدرة الشّعريّة العربيّة على الإسهام في كسر الحصار الذي ضربته ظروفُ المحنة والهزيمة والتّغريب على النّفس العربيّة.

ويعيدُ ترسيمَ الخرائط المعرفيّة والأخلاقيّة التي تمكّن الذّات العربيّة المعاصرة من وصْلِ حاضرها بماضيها الماجدِ العظيم.

إنّ هذا الدّيوان يعيدُ الثّقة في أنّ مِن الشّعر شعرًا يمكنه أنْ يفتح طريقًا إلى الله.

(٢)

في مديح الهلال

قراءةٌ في مُنجز صلاح عدس في الأدب الإسلامي:

بين النّظريّة والتّطبيق

تنطلقُ هذه الدّراسة من إيمانٍ مبدئيّ بأنّ النّموذج المعرفيّ الإسلامي نموذجٌ مائز، وأنّ مِن حقّه أنْ يكون له صوتٌ معبّر عن رؤيته للعالم عند المؤمنين به.

وتسعى هذه الدّراسةُ أنْ تفحص منجزَ واحدٍ من أهمّ أصواتِ الأدب الإسلامي المعاصرة؛ بسببٍ من رصيده التّأصيلي، والإبداعي معًا.

وسعيًا إلى تحصيلِ تحقيق هذه الغايّة لاذتْ بالمطالب التّالية:

١. مدخل: في مديح الهلال.

٢. منجز صلاح عدس في الأدب الإسلامي: مادّة الدّراسة.

٣. منجز صلاح عدس في الأدب الإسلامي: الخطاب التّأصيلي للقضيّة.

٤. منجز صلاح عدس في الأدب الإسلامي: خطاب الموضوع.

٥. منجز صلاح عدس في الأدب الإسلامي: خطاب التّشكيل الفني.

والحقيقة أنّ صوتَ صلاح عدس كما يتبدّى من خلال تحليل منْجزه وفحصه؛ كاشفٌ عنْ تميّز ظاهرٍ من جانب، وكاشفٌ عن نمطٍ من الحصار والإقصاء للأصوات الإبداعيّة المُنتمية من جانبٍ آخر، وهو نمطٌ كاشف عن توحّشِ النّماذج المخاصمة للنّموذج المعرفي.

وقد حرصتْ هذه الدّراسة على الوقوف أمام تجلّيَيْن من تجلّيات منجز صلاح عدس، وهُما:

أوّلًا: التّجلّي التّأصيلي التّنظيري الكاشفُ عن إيمانه وتعاطفه مع قضيّة الأدب الإسلامي.

ثانيًا: التّجلي الإبداعي الكاشف عن قامةٍ أدبيّة/ مسرحيّة حقيقيّة.

***

في مديح الهلال

قراءةٌ في منجز صلاح عدس في الأدب الإسلامي:

بين النظريّة والتطبيق

١/ المدخل: خصوبة الهلال:

منذُ ظهرتْ في الوجود الحيّ أمّةٌ للمسلمين حملَ رمزُ الهلال حزمةً من الدّلالات التي تدور حول الأمّ العظيمة والسّيادة الساميّة الرفيعة، يقول جي سي. كوبر في [الموسوعة المصور للرّموز التقليديّة، جي سي. كوبر، ترجمة مصطفى محمود، المركز القومي للتّرجمة، (رقم ١٧٢٧) القاهرة ٢٠١٤م (١٤١/ مدخل الهلال crescent)]:

«القمر الهلالي الرّمزُ الأوّل بلا منازع للأمّ العظيمة.. وفي الإسلام يصوّر الهلال.. السّيادة».

والحقيقةُ أنّ الهلال بوصفِه شعارًا للإسلام رمزٌ مُكتنزٌ جدًّا يتحرّك حاملًا دلالاتِ السّيادة والبراءة والعفّة، ويطمح إلى الدّلالة إلى الخلود.

وهذه الرّمزيّةُ مفتاحٌ مُمتازٌ لقراءة مُنْجز الدّكتور صلاح عدس في الأدب الإسلامي بين النّظريّة والتّطبيق.

والحقيقةُ أنّ الهلال تحوّل إلى رمزٍ للعدل، وبشائر غياب الظّلم في الوجدان الإسلامي، وهو ما يتجلّى بامتيازٍ في منجز صلاح عدس الإبداعي.

٢/ مُنجزُ صلاح عدس الإبداعيّ والنّقدي: مادّة الدّراسة:

تعتمدُ هذه الدّراسةُ على أربعةِ أعمال بعينها تتّخذ منها مادّةً لمعالجة الأبعاد الفكريّة والفنيّة في مُنجز صلاح عدس بين النّظريّة والتّطبيق؛ سعيًا للكشف عن حدود خدمته لمجال الأدب الإسلامي في الوقت الرّاهن، ولا سيّما وهو ينطلقُ في خدمته هذه من وعي بطبيعة المعوّقات والتّحديات والاتّهامات التي تواجه هذا المجالَ بصورة واضحة.

٢/ ١. وهذه الأعمال هي:

أ- منظومة الأدب الإسلامي [د. صلاح عدس، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، (ط١) سنة ٢٠١٦م].

ب- البعث، [د. صلاح عدس، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، سلسلة كتاب الاتّحاد، مسرح شعري، القاهرة ٢٠٠٩م].

ج- أبو زيد الهلالي سلامة [د. صلاح عدس، مكتبة جزيرة الورد، سلسلة المسرح الإسلامي، القاهرة، (ط١) ٢٠١٤م].

و- حبيب بن زيد ومسيلمة الكذاب [د. صلاح عدس، مكتبة جزيرة الورد، سلسلة المسرح الإسلامي، القاهرة، (ط١) سنة ٢٠١٤م].

٢/ ٢. ملاحظات على المادّة المختارة:

إنّ فحصَ مُنجز صلاح عدس كاشفٌ عن اهتمامات تتوزّع على المحاور الفكريّة والإبداعيّة التّالية:

أوّلًا: حقلُ الدّراسات الفكريّة الغربيّة، ويمثّل هذا الحقل كتاباتٌ من مثل: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر [كتاب الهلال، القاهرة، ١٩٦٧م]، والمرأة في الأدب العالمي [المكتبة الثّقافيّة، القاهرة ، ١٩٨٦م].

ثانيًا: دراساتُ النّقد الأدبي: نظريّة وتطبيقيّة، ويمثّلها كتاب منظومة الرّؤية الإبداعيّة [المكتب المصري الحديث، القاهرة، ٢٠٠٠م]، ومنظومة الأدب الإسلامي، [جزيرة الورد، القاهرة، ٢٠١٦م]، والحركة الشّعريّة السّعوديّة [مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩١م].

ثالثًا: حقلُ التّرجمة الإبداعيّة عن اللّغات الأوروبيّة، ويمثّلها ترجماتُه لرواية: كلودين في باريس لكوليت، ورواية وادي العرائس لجاكلين سوزان.

رابعًا: حقلُ الإبداع في المسرح الشّعري، ويمثّله بجانبِ ما مرّ هنا: المسرحيّة الشّعريّة: مأساة المعتمد ابن عباد [مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ٢٠١٣م].

خامسًا: حقلُ تهذيب التّراث، ويمثّله عددٌ من المختصرات لكتب التّراث، من مثل: مختصر تفسير ابن كثير، ومختصر فتح الباري، ومختصر السّيرة النّبويّة، ومختصر أسد الغابة [مكتبة المختار الإسلامي].

سادسًا: حقلُ الدّراسات الفكريّة الإسلاميّة، ويمثّلها: مختصر الحروب الصّليبيّة، وقاموس ألفاظ الأحاديث النّبويّة [مكتبة جزيرة الورد].

ويكشف هذا التّوزيعُ عن العلامات التّالية:

أ- تنوّعُ التّكوين الثقافي والفكري لصلاح عدس، بصورة واضحة للغاية.

ب- جاءَ انحيازُه للفكر الإسلامي، والإبداع المسرحيّ الشّعري من منظور النّموذج المعرفي الإسلامي- فيما يبدو- نتيجةَ تطوّر طبيعيّ أسهم في بلورته هذا التنوّعُ الثّقافي والفكري الممتدّ زمنيًّا، والمتّسع نوعيًّا.

ج- خضعَ انحيازُه للفكريّة الإسلاميّة لنمطٍ من الاشتغال المعرفيّ بمصادر المرجعيّة التّأسيسيّة المتمثّلة في الكتاب العزيز والسّنة النّبويّة الشّريفة.

و- يمثّل ميلُه الإبداعي نمطًا من الميول الإيجابيّة المدروسة والمقنّنة التي اعتمدت على وعيٍ تاريخي من جانب، ووعيٍ بمناطق الضّعف في التّاريخ الإسلامي من جانبٍ آخر، وتأسّس هذا الوعي بقيمة البطولة وقيمة الثّورة من وعي ودراسةٍ للتّاريخ الإسلامي تجلّت في بعض منجزه العلمي في حقل دراسات الفكر والتّاريخ الإسلامي.

٣/ مُنجزُ صلاح عدس في الأدب الإسلامي:

الخطاب التّأصيلي للقضيّة

٣/ ١. محدّداتُ الاعتراف بالقضيّة:

إنّ تحليلَ سُهمة صلاح عدس في تأصيل قضيّة الأدب الإسلامي تكشفُ عنْ صدور محكوم بعدّة محدّدات، يمكنُ إجمالُها فيما يلي:

أوّلًا: الدّفاع:

إنّ كتابَه: منظومة الأدب الإسلامي يمكنُ النّظر إليه بوصفه نصًّا في أدب الدّفاع عن قضيّة الأدب الإسلامي ضدّ الكثيرين الذين [ص: ٥]: «ينكرون الأدب الإسلامي».

ثانيًا: الواقع العلمي:

ويأتي اعترافُ صلاح عدس بقضيّة الأدب الإسلامي معتمدًا ومتأسّسًا على [ص٥] أنّه: «ليس نظريّة جامدةً نفرضها.. وإنّما هي نظريّة نستقيها بالاستقراءِ لأعمال أدبيّة موجودة بالفعل تمتدّ جذورها إلى القرآن الكريم، والحديث الشّريف، وتبدأ بشعراء صدرِ الإسلام».

ثالثًا: المنطقيّة المعرفيّة:

وصلاح عدس فيما يصدرُ عنه من رأي نحو قضيّة الأدب الإسلامي يستصحبُ نمطًا من المنطقيّة المعرفيّة التي تنطلقُ من عدّة علامات، من مثل:

أ- منطقيّة وجود أدبٍ صادر عن إيمانٍ بالنّموذج المعرفي الإسلامي، شأنُه في ذلك شأنُ أيّ نموذجٍ معرفي منتجٍ للآداب، على ما نرى في الأدب الاشتراكي، وغيره.

ب- منطقيّة الاطّراد المعرفي:

ويقصد بها أنّ نفرًا كبيرًا من الذين يُنكرون قضيّة الأدب الإسلامي يعترفون بوجود نمطٍ خاصّ ومائزٍ من الفنون الإسلاميّة في العمارة

[ص ٥] وغيرها: أنتجها الإيمان بالنّموذج المعرفيّ الإسلامي؛ يقول صلاح عدس:

«وهناك كثيرون ينكرونَ الأدبَ الإسلامي، مع أنّ هؤلاء.. يعترفون بالفنّ الإسلامي في العمارة».

٣/ ٢. دوافعُ الإيمان بقضيّة الأدب الإسلامي:

وتحليلُ موقف صلاح عدس المؤمنِ المتعاطفِ مع قضيّة الأدب الإسلامي كاشفٌ عن أسبابٍ معرفيّة وراء تأسيس هذا الإيمان. وهذه الأسبابُ المنتجة لهذا الإيمان هي:

أوّلًا: الإيمانُ بالفهم المنظوميّ للإسلام بوصفه دينًا شاملًا يؤسّس لنموذج معرفي متكامل يحكمُ رؤيةَ الإنسان للوجود والعالم، فثمّة منظومةٌ للإسلام في مواجهة منظومات أخرى.

ثانيًا: مجافاةُ الرّؤية الغربيّة لله والإنسان والكوْن والحياة للمستقرّ في الرؤية الإسلاميّة، وهي المجافاةُ التي تفرض وجودَ منظومة من الآداب القادرةِ على مواجهة هذه الرّؤية، ومقاومتها.

ثالثًا: الامتداد التّاريخي للأدب الإسلامي:

يقول صلاح عدس [ص٥٥]:

«وقد ظهر الشّعر الإسلامي بظهور البعثة النّبويّة، وفي عهود الخلفاء الرّاشدين»، واستمرّ عطاؤه فيما بعدُ في العصور الزّمنيّة المتوالية.

رابعًا: تميّز البناءُ الفنيّ والموضوعي للأدب الإسلامي المعاصر بسببٍ من التّحديات المتنوّعة التي يواجهُها الإنسان المسلم المعاصر.

٤/ منجزُ صلاح عدس في الأدب الإسلامي: خطاب التّطبيق:

إنّ فحصَ مُنجز صلاح عدس التّطبيقي الصّادرَ عن الإيمان بالنّموذج المعرفي الإسلامي؛ يكشفُ عن جُملةٍ من التّجليات التي تدعم موقفَه الفكري والتّأصيلي المتعاطف مع قضيّة الاعتراف بالأدب الإسلامي.

وفيما يلي محاولةٌ لفحص الأبعاد التّطبيقيّة للإيمان بحيويّة الأدب الإسلامي وتميّزه المعاصره:

٤/ المُنجزُ التّطبيقي لصلاح عدس في الأدب الإسلامي: خطاب الموضوع:

يؤمنُ صلاح عدس- كما يظهر من تحليل البنية الفكريّة لمسرحيّاته الشعريّة- بأنّ الإسلامَ دينٌ مقتحم/ إيجابي ينهضُ نموذجه المعرفي على اقتحام المشكلات، والتوجّه إلى التّغيير الإيجابيّ للعالم.

وهذه الرّؤية الإيمانيّة بطاقاتِ الإسلام التّغييريّة تجلّت في مسرحيّاته الشّعريّة عبر موضوعات/ تيماتٍ أصيلة، يمكن رصدُها فيما يلي:

أوّلًا: الثّورة ضدّ الظّلم، ومقاومة أشكال الاضطهاد.

وهذا الموضوع/ التّيمة ظاهرٌ جدًّا فيما يلي:

أ- خطاب العتبات النّصيّة، ولا سيّما عنواناتُ عددٍ من مسرحيّاته الشعريّة، من مثل: بلال الثّائر/ البعث.

ب– خطاب الشّخصيات/ الأبطال.

– (بلال الثّائر) حيث يقول ورقة بن نوفل [بلال الثّائر، ص: ٢٧]:

أنت الثّائر في زمن الإرهاب وتكميم الأفواه.

– (عبد الله بن حذافة/ المقاوم الصّلب).

– (حبيب بن زيد/ رمز الصّمود).

– (دميانة/ شهيدة الاضطهاد المسيحيّ في العصر الروماني).

ج– خطاب المعجم.

وهذا المحدّد هو أعلى التّجليات الكاشفة عن الحضور المشرق لقضيّة المقاومة ضدّ أشكال الاضطهاد والاستبداد، بوصفها فكرةً أصيلة في الفكريّة الإسلاميّة الذي يتركّز خطابه الأعلى على التّوحيد، وهو أعلى تجلّيات مناهضة الاستبداد، وإزاحة الطّواغيت.

وفي هذا السّياق يتكاثفُ حضورُ المعجم الثّوري التّالي:

١– مشتقّات الثّورة وتنويعاتها اللّغويّة.

يقول [البعث ، ص :١٤]:

كورس: دميانة

قولي أيّتها القدّيسة

ماذا تبصر روحك

في صلواتك تلك المحزونة

أيّتها الثّائرة المجروحة (ويتكرّر المشهد، ص ٢٥/ ٣٦)

ويقول [البعث، ص ٢٧]

– قلقيانوس [قائد روماني]: دميانة

– القائد يأمر بالكفّ *عن الثّورة*

– يأمر بالكفّ عن العصيان

– ويقول [البعث، ص ٣١]

– دقيانوس [الطّاغية الرّوماني]: [يهزّ رأسه متوعّدًا]:

آهٍ ... *الثّورة* والعصيان

أعددت لكم تلك الصّلبان

ويقول [البعث، ص ٣٤]:

– كورس (٢): (أتباع مرقس)

أعطانا الجاه

دميانة: *فنسيت الثّورة*

ونسيت الله!

والحقيقة أنّ هذه النّصوص والمشاهد– ولا سيّما المشهد الأخير– يجعل الثّورة ضدّ الطّغيان مرادًا لله تعالى، وهو ما حقّقته بِنيةُ العطف النّحويّة التي صنعتها الواو الرّابطة بين جملتي دميانة:

فنسيت الثّورة + ونسيت الله!

وهو المقطعُ الذي تكرّر مرّة أخرى على لسانها [ص ٤١] مع شيء من التّغيير عندما قالت موجّهة خطابها لأحد الآباء:

دميانة: أبتاه

أنسيت *الثّورة* والله!

...

كنت تعلّمني وأنا في حضنك طفلة

كنت تقول

إنّ المقهورين سيرثون الأرض

سيأتي ملكوت الله

وبأنّ علينا

أنْ نشعل *نيران الثّورة*

ويقول مرّة أخرى على لسان دميانة: [ص ٤٣]

لا ربّ لنا غير الله

والثّورة كلمات الله

ويقول [بلال الثّائر، ص ٢٩] ورقة بن نوفل: لتظلّ *الثّورة* تتأجّج بلهيب الإصرار.

ويرتبط بهذه المفردة المركزيّة مفرداتٌ من جنسها، من مثل (المقاومة) يقول [بلال الثّائر، ص ٢٨]

ورقة بن نوفل: لا تحزن

فستنكسر الأصنام

مادمت تقاوم

ونقاوم

٢. معجمُ الصّياح في وجْه المخذولين، وإعلان عدم الخنوع وعدم الخضوع:

وفي السّياق نفسِه يظهر معجمُ الصّياح في وجْه المخذولين، لينضمّوا للثّورة ويدعموها، يقول [البعث، ص ٢٩]:

دميانة: (تصرخ في فرح):

أبصر في القدس المذبوحة

عيسى ينزل من فوق صليبه

ينفض أحزانه/ ويفكّ قيوده

ويصيح في وجه المخذولين.

ويرتبط بهذه المفردة مفرداتٌ من جنس عدم الخضوع، يقول [حبيب بن زيد ومسيلمة الكذّاب، ص ٧٦]:

حبيب: لن أخنع للذّل

لن أخضع للباطل.

ثانيًا: إرادةُ نشر الإيمان، والانتصارُ للإنسان:

وهذا الموضوعُ هو المحرّك المركزي للثّورة في مسرحيات صلاح عدس بالأساس.

إنّ صلاح عدس طَموحٌ بصورةٍ برّاقة إلى تحقيق الانتصار لقيم الإنسانيّة التي تتجلّى بأصرحِ صورها في نشر الإيمان بالله تعالى، وتوحيده.

يقول [البعث، ص ٥٤]

دميانة: وسيأتي الرّب

الموتى سوف يقومون

وسيبصر كلّ العميان

نور الله

ويقول [بلال الثّائر ص ٣٣] في ردّه على سؤال لأبي جهل يقول فيه:

ماذا علّمكم نبيكم؟ ما الإسلام.

بلال: علّمنا الصّدق/ علّمنا الحقّ.

علّمنا أنْ نسمو كالأزهار

أنْ نصبر *ونقاوم* كالصّبار

أنْ نعطي مثل الأنداء وكالأفطار

أنْ نعطي كالأشجار ظلًّا ممتدًّا وثمار

علّمنا حقن الدّم

علّمنا أنْ نصل الأرحام

علّمنا ألّا نظلم

علّمنا ألّا نستسلم للضّيم!

ثالثًا: تحرير الأوطان:

والحقيقةُ أنّ تحليلَ البنيّة الفكريّة في مُنجز صلاح عدس التّطبيقي في الأدب الإسلامي يكشفُ عن إرادةٍ واضحة نحْو تحرير الأوطان، يقول [البعث ص ٥٥]

كورس: الوطن الضّائع عاد

الوطن الضّائع عاد

***

والحقيقة أنّ مسرحياتِ صلاح عدس قصيدة طويلة تتغنّى- موضوعيًّا- بسيادة الهلال ورمزيّاته المكتنزةِ المتمثّلة في سيادة دين الله، وسيادة الأمّة المسلمة.

٥/ مُنجز صلاح عدس التّطبيقي في الأدب الإسلامي:

خطابُ التّشكيل الفنّي

من ناحيةٍ أخرى فإنّ تحليلَ منجز صلاح عدس التّطبيقي في الأدب الإسلامي يكشفُ عن ظهور عددٍ من علاماتِ الوعي الجمالي والفنّي بطبيعة المسرحيّة، وهي العلامات التّالية:

أوّلًا: توظيفُ الصّراع، بوصفه تقنيةً مركزيّة في بناء الأعمال المسرحيّة:

والحقيقة أنّ صلاح عدس تطوّر بتقنية الصّراع من صراع الشّخصيّة الدّاخلي، ومن صراعه الشّخصيات إلى صراع المواقف والقضايا.

وهذا التّطويرُ للمبدأ الصّراعي، بوصفه مركزًا في الأعمال الدّراميّة هو الذي حكم اختياراتِه التي تجلّت في أشكال الصّراع التّالية:

أ. صراع الكفر والإيمان (بلال في مواجهة رموز الكفر القرشيّة متعيّنة في أميّة بن خلف، أبي جهل) في مسرحيّته: بلال الثّائر.

ب- صراع الإيمان ضدّ الاضطهاد الرّوماني (دميانة الشّهيدة في مواجهة الطّاغية الرّوماني دقيانوس وقائده قلقيانوس) في مسرحيّة البعث.

ج- صراع الزّيف والباطل في مواجهة الحقّ (حبيب بن زيد في مواجهة مسيلمة الكذاب) في مسرحيّة حبيب بن زيد ومسيلمة الكذّاب.

د- صراع القهر والإرغام على التّنصير في مواجهة التّمسك بالدّين والعقيدة (عبد الله بن حذافة في مواجهة القيصر).

ثانيًا: توظيفُ الاستدعاء التّراثي للشّخصيات:

من جانبٍ آخرَ أحسنَ صلاح عدس جدًّا فنيًّا في توظيف تقنية استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة، التي تركّز حضورُها تحتَ رايتين أساسيّتين، هما:

أ- راية الإيمان في مواجهة الكفر.

ب- راية المقاومة والثّورة في مواجهة الطّغيان والاستبداد.

فعلى المحْور الأوّل نجحتْ مسرحيّات صلاح عدس بصورةٍ ممتازة في استدعاء الشّخصيات التراثيّة الدّينيّة المؤمنة التّالية:

- بلال/ حبيب بن زيد/ عبد الله بن حذافة/ دميانة

في مواجهة الشّخصيات الكافرة والاستبداديّة التّالية:

- أبو جهل (خلف بن أميّة)/ مسيلمة الكذّاب/ القيصر/ دقيانوس.

والحقيقة أنّ التّطويرَ الذي صنعه صلاح عدس لشخصيّة بلال بن رباح كان يحتاج إلى قدرٍ من التّعميق والتّثوير؛ ذلك أنّ بلال بن رباح لم يظهرْ في الصّورة التّاريخية الواقعيّة ثائرًا، وهو ما يحسب له من جانبِ الابتعاد عن الاستدعاء التّراثي للشّخصيّات النّمطيّة من مثل أبي ذر الغفاريّ ممثّلًا للصّحابة، وسعيد بن جبير من جانب التّابعين، وهما الشّخصيتان اللّتان دأبَ المنتصرون للأدب الإسلامي استدعاءهما باستمرار.

ولكنّه لم يحقّق الإقناعَ الكامل دراميًّا بثوريّة شخصيّة بلال بسبب كثافة المحيط التّاريخي الذي يحيطُ بمواقفه التّاريخية الحقيقيّة في مواجهة اضطهاد أبي جهل له.

ثالثًا: رعايةُ البعد التّمثيلي المسرحي:

من جانبٍ آخر، فإنّ تحليلَ البِنَى الإيقاعيّة لمسرحيّات صلاح عدس يكشف عن شيوعِ نمطٍ من إرادة خدمة البعد التّمثيلي/ المسرحي، أو تحويل النّص للحالة التّمثيليّة على خشبة المسرح.

وقد تمثّلت هذه الخدمة في عددٍ من التّقنيات اللّغويّة والفنيّة التّالية:

١. الحرص على ظهور (الجوقة/ الكورس في بعض مسرحيّاته (مسرحيّة البعث) و(مسرحيّة حبيب بن زيد ومسيلمة الكذّاب).

٢. الحرص على ظهور المجموعات بوصفها «شخوصًا» اعتباريّة، في بعض مسرحيّاته كمجموعات الجنود والفلّاحين في مسرحيّة أبي زيد الهلالي سلامة، وجماعات الجنود في مسرحيّة عبد الله بن حذافة والقيصر.

٣. الميل الجارف نحو استثمار ***حروف المدّ*** الطّويلة، ولا سيّما الفتحة الطّويلة، وهو استجابة لنوعِ وعي بالقمّة الإسماعيّة الصّوتيّة العالية للحركات الطّويلة.

***

خاتمة

إنّ مُنجزَ صلاح عدس في الأدب الإسلامي يكشفُ عن حضور جماليّ وفنّي متميّز إلى حدّ بعيد، ويكشفُ عن وعي بأمرَيْن طالما تراوحَا في الظّهور في نماذج الأدب الإسلامي المعاصرة، وهما:

أوّلًا: الوعي الموضوعي بأفكار الإسلام الكليّة الكبرى.

ثانيًا: الوعي الجمالي والفنّي ببناء الأعمال الإبداعيّة.

لقد امتزجَ هذان البُعدان في مُنجز صلاح عدس بصورةٍ تجعله اسمًا مرموقًا يمكن التّترّس به في مواجهةِ الذين يشغبونَ على الأدب الإسلامي من خصومه المعاصرين.

***

المصادر:

- أبو زيد الهلالي سلامة، د. صلاح عدس، مكتبة جزيرة الورد، سلسلة المسرح الإسلامي، القاهرة، (ط١) ٢٠١٤م.
- البعث، د. صلاح عدس، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، سلسلة كتاب الاتّحاد، مسرح شعري، القاهرة ٢٠٠٩م.
- حبيب بن زيد ومسيلمة الكذّاب، صلاح عدس، مكتبة جزيرة الورد، سلسلة المسرح الإسلامي، القاهرة، (ط١) سنة ٢٠١٤م.
- مأساة المعتمد ابن عباد، صلاح عدس، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ٢٠١٣م.
- منظومة الأدب الإسلامي، د. صلاح عدس، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، (ط١) سنة ٢٠١٦م.
- الموسوعة المصوّرة للرّموز التّقليديّة، جي سي. كوبر، ترجمة مصطفى محمود، المركز القومي للتّرجمة، (رقم ١٧٢٧) القاهرة ٢٠١٤م.
- منظومة الرؤية الإبداعيّة، صلاح عدس، المكتب المصري الحديث، القاهرة، ٢٠٠٠م.

***

(٣)

تجاوزُ زمان الأسئلة
قراءةٌ في ديوان (حديث النّفس)
للشّاعر/ يوسف أبو القاسم الشّريف

مدخل:

زمان الأسئلةِ.. زمان العمى

الأسئلةُ في أحيانَ كثيرةٍ خيانةٌ، والأسئلةُ في أحيانَ كثيرةٍ دليلُ عَمًى.

لستُ أحبُّ أنْ يستقبلَ القارئُ الكريمُ هذهِ العبارةَ مُستنكِرًا، أو شاغبًا عليَّ، أو متحفِّزًا ضدِّي، ولستُ أُحبُّ أنْ يستدعيَ نُصوصًا أو براهينَ عن جدوى الأسئلةِ، ووجاهَتِها في الميادين عامّة.

إنَّني أُحبُّ له أنْ يوافقني على أنّ الأسئلةَ عن الحقِّ في زمان استعلان الحقِّ هو مقصودي بالخيانَة، وإنّ الأسئلةَ عن وجهِ الظّلمِ في زمان استعلان الظّالمين، وممارساتِهم هو مقصودي بالعَمى.

وديوانُ الشّاعر: يوسف أبو القاسم الشّريف (حديثُ النّفس) يفرضُ علينا الإيمان بأنَّنا منْ هذينِ المنظورينِ قد تجاوزنا- حقيقةً- زمانَ الأسئلةِ، وتجاوزنا تبعًا لذلك زمان العَمَى.

١/ حديثُ النّفس: قراءةٌ في محدِّداتِ استعلان النّورِ والأملِ:

إنّ تأمُّلَ قصائدِ ديوان (حديثُ النّفس) تكشفُ عن استعلان النّورِ والأملِ؛ نورِ الحقيقةِ الـتي تُقرِّرُ تعرُّضَ الإنسان المُنتـمي لأقسى ضُروبِ الإقصاءِ والقهر، وحقيقةُ الأملِ في أنّ الفكرةَ المنتمية تَقضي بأنّ الله لنْ يفوتَ الطّغاةَ بطغيانهم.

يقولُ الشّاعرُ:

أَعرِفُ أنَّكَ لا تَتَذَكَّرْ

إلَّا أنِّي

كُنتُ أُراقِبُ فيكَ

الأملَ الشّاردَ مُنذُ سنينْ

ويقولُ:

أملُ الحياةِ هو انعتاقي في المدى

مـن أَسْر داجيـة الظّـلامِ بوهدتي

إني عشقــتُ النّــورَ أنّى خِلتُهُ

حتّـى ولو كـــان المُقـامُ بلوعتي

في قصائدِ هذا الدّيوانِ: إيمانٌ عميقٌ بميلادِ الصّبحِ، وإيمان عميقٌ برحيلِ اللّيل.

في قصائدِ هذا الدّيوان: أغنية للحريّة، أغنية للثّوّار، أغنية للمجدِ الغابرِ يعـبرُ نحوَ المستقبل، ويتجاوزُ أزمنَةَ الظّلم، وأيّامَ القهر، ويُزهِرُ من سُقيا الدّمِ الطّاهِر.

في قصائدِ هذا الدّيوان: وعـيٌ بمقوِّماتِ صناعةِ الحُلْم، والنّهوض في استدعاءِ قيمِ الدّينِ والأخلاق، ووفرة طاقاتِ اللُّغة، ورموزِ العلمِ وصُنّاعِ المجدِ في تاريخِ هذهِ الأُمّةِ المنكوبةِ في واقِعِها المكلوم.

٢/ حديثُ النّفسِ: دليلٌ جديدٌ على الشّعريّة المنتمية:

١/ ٢: خطابُ الموضوع:

ينتـمي هذا الدّيوانُ إلى الشعريّة المُنتمية بدليلِ موضوعاتِه، ورؤيتِهِ الـتي يصدرُ عنها للكونِ والوجودِ؛ إذْ لا تلمحُ فيهِ روحَ اليأس، وإذْ يستدعي مجدَ الآباء، ويرى في الطّفولةِ ينبوعًا لبناءِ المستقبل، وتجاوزِ المِحَن، ويرى في الأُمّةِ طوقَ نجاةٍ، ويرى في وهدتِها طريقًا للأملِ وصناعةِ المستقبل، ويرى في الأُخوّةِ صِمامَ أمان:

أنا يا أخي بجميعِ ما مَلَكَتْ يميني أفتديكْ
..... فاذهبْ وعُدْ بالنورِ في يُمناكَ
لا تسمعْ لصوتِ الخائنينْ
فأنا وأنتَ سنلتقي
لو بعدَ حينْ

وهذهِ الشّعريّة المنتمية التي تحكمُ الشّاعرَ، وتحكمُ ديوانَهُ مدعومةٌ بخطابِ الموضوع، الذي يرى الحقَّ ويعلنُ عنه، ويرى الباطلَ ويُحدِّدُ قسماتِ وجهِهِ البغيض.

٢/ ٢ خطابُ الفنّ:

ثمّ هي شعريّة منتميةٌ مدعومةٌ بخطابِ الفنِّ وعناصرِ التّشكيلِ المتعدِّدةِ على مستوى المعجمِ الشّعريِّ والتّصويرِ الفني.

إنَّ تحليلَ معجم ديوان (حديثُ النّفس) يكشفُ عنْ كثافةٍ متنامية لحقولِ الأملِ والنّور، وهُمَا الموضوعان المركزيّان في خطابِ الموضوعِ في الدّيوان بوصفِهما سبيلًا وغاية يتعانقان بلا انفصالٍ؛ فالنّورُ سبيلٌ ماديٌّ لتَحقيقِ الأملِ في الانعتاقِ منَ القهرِ والطّغيان والسّقوطِ الحضاريِّ والإيماني.

بوصفِهما غاية وأُمنيّة.

ومن مفرداتِهِ المتكرّرة: (الصّباحُ) يقولُ الشّاعرُ:

فأَظَلُّ أنتظرُ الصّباحَ لعلَّهُ

يأتي فينشدَ غُربتي

...

أنا يا أخي صوتٌ يُذَكِّرُكَ النهارْ

إني أُذَكِّرُكَ النهارْ

ويقول:

فاذهبْ وعُدْ بالنُّورِ في يُمناكْ

ومن مفرداتِهِ المتكرّرةُ (الأملْ) يقولُ:

أَرْقُبُ فيكَ الأَمَلَ

أنظُرُ فيكَ بزوغَ الفجرْ

أُبصِرُ فوقَ جبينِكَ

كُلَّ معاني الطُهْر

ويقول:

تُزجي للزهر

وللأغصانِ

للطّيرِ وللورد

ولكُلِّ سحاباتِ العتمة

صبحًا

ليسَ كصبحِ الأمس

ويؤازرُ معجمَ النّورِ والأمل معجمٌ آخرُ داعِم له يدلُّ عليهِ ويثبتُ وجودَهُ؛ هو معجمُ الحياةِ والحيويّة متمثِّلةً في نَضْرَةِ الأزهارِ والورود، وحركةِ الأطيارِ وتنفُّسِ الكون، واستحالةِ الجدبِ إلى خصوبةٍ ويناعة.

يقولُ الشّاعر:

كنتُ أُحَمْلِقُ في عينيكْ
حتى أُبصِرُ صبحًا
ظلًّا وظليلًا
وردًا وخميلًا
وسطورًا من فجرٍ
تمحو عندَ أبيك
جِراحَ العمر.

ثمّ جاءَ التّصويرُ الفـنيُّ مُشْتَبِكًا معَ هذهِ الحقولِ الدّلاليّة مستثمرًا، وداعمًا.

صحيحٌ أنّ التّصويرَ جاءَ متراجعَ النّسبةِ قياسًا بعددٍ آخرَ من تقنياتِ التّشكيلِ الفنيِّ الأُسلوبيِّ كالتّكرارِ وأُسلوبيّة الاستفهام.

وجاءَت بعضُ الصّورِ قريبًا من التّقليدي ارتقَى بها انفعالُ الشّاعرِ الصّادق، وحرصُه على تجسيدِ المعنويِّ في صورٍ ماديّة تُقَرِّبُها من المتلقِّي، على ما نرى مثلًا في قولِه:

وعُدْ بالنّور في يُمناك

على أنّ ثَمَّةَ عددًا من الصّورِ لا أُحبُّ لأصحابِ الشّعريّة المنتمية أنْ يتورَّطوا في استدعائِها وصناعةِ تراكماتٍ كميّة لها من مثل:

فكان للأعمى القيادةْ

يدَّعي ظُلْمًا وزورًا

أنَّهُ هامُ الريادةْ

حينَ فَضَّ الأشقياءُ العابثونَ

بكارَةَ الكلماتِ

فانتحرتْ منَ العارِ القصيدةْ

إنّ تواترَ ظهورِ صورةِ: (فضَّ.. بكارةَ الكلماتِ) غيرُ مسوَّغَةٍ في السّياقِ الحضاريِّ للتعابيرِ المقبولةِ في الشّعريّة المنتمية.

٣/ حديثُ النّفسِ ديوانٌ عصريٌّ:

يتمتّعُ ديوانُ حديثِ النّفسِ بعددٍ منَ الملامحِ التي تَهَبُ قصائدَه سِمَةَ (العصريّة)، وأظهرُ هذهِ الملامحِ يتمركزُ في ثلاثِ علاماتٍ ظاهرة، هي:

١/ ٣ التّناص واستدعاءُ الشّخصيات التّراثيّة، ولا سيّما الدينيّة.

يقولُ الشّاعرُ متكاملًا مع القرآن الكريمِ:

وأيـنَ الصّـوابُ وكيـفَ العتابُ

لِمِ يـا صِحَــــابُ أنَـا أُزْدَجَـرْ؟!

يقول تعالى:

﴿كَذَّبَتۡ قَبۡلَهُمۡ قَوۡمُ نُوحٖ فَكَذَّبُواْ عَبۡدَنَا وَقَالُواْ مَجۡنُونٞ وَٱزۡدُجِرَ﴾ (سورة القمر/ ٩)

ويقول:

وأبو رُغَالٍ راحَ يهتفُ

يصطفي أولادَهُ بينَ الجموعْ

وعمائِمُ الفتوى

(وأبو رغال) سيّدُ الخائنينَ الذي دَلَّ أبرهةَ على الكعبةِ ليهدمَها.

وتتقافزُ شخصيّاتُ الخونَةِ حولَ أبي رُغَالٍ، فتظهرُ شخصيّاتُ (سَجَاح) و(مسيلِمة) في سياقٍ يَستثمرُ المحمولاتِ الدّلاليّة والتّاريخيّة لمروقِهمْ وغَدرِهِمْ في السّياقِ المعاصرِ لتحقيقِ حزْمَةٍ من الوظائفِ الفكريّة والجماليّة معًا.

٢/ ٣ تقنيّةُ الحكي في عددٍ من القصائد:

ليصنعَ بها قَدْرًا من الأُنسِ لدى المتلقِّي المنتـمي المعاصر ليواجه بها وحشةَ الإقصاءِ والسّجن.

٣/ ٣ استثمارُ رمزيّة الطّفل:

إنّ هذا الدّيوان يُعيدُ الثّقةَ في قُدرَةِ الشّعريّة المنتمية على إنتاجِ نصوصٍ شعريّة قادرةٍ على منحِ القارئِ المعاصرِ قدْرًا منَ اللذَّةِ الجماليّة؛ وقادرةٍ على خدمَةِ عددٍ من الأفكارِ النّبيلةِ؛ سعيًا لاستعادةِ الذّات.

(٤)

استعادةُ الفجر الغائب

قراءةٌ في ديوان (الشّقراء والقلب الغريب)

للشّاعر/ منتصر ثروت القاضي

٠/ مدخل: تراكمات الانتماء:

تاريخُ الشّعريّة العربيّة من أعرقِ تواريخ الشّعريات في الثّقافات الإنسانيّة قاطبة. وهذا الحكمُ لا تحيط به مجازفة، ولا شطط، ولا حماسةٌ عاطفيّة وليدةُ حسّ قومي أو لغويّ. وهو حكم صحيحٌ بامتياز يدعمُه دليلان ظاهران، هما:

أوّلًا: ذلك التّراكمُ المُدهش للمُنجز الشّعري العربي المتنوّع جدًّا، والخصب جدًّا، وإنْ صدر عن وحدةٍ ذاتِ أبعاد فنيّة ولغويّة ونفسيّة.

ثانيًا: ذلك الاتّصالُ والامتداد العجيب للغته وجودًا وإبداعًا من نحو ما يقرب من سبعة عشر قرنًا بغيرِ انقطاع، أو غياب، أو تحوّلات جذريّة في معجمها أو تراكيبها.

فضلًا عن ذلك الامتدادِ والتّراكم المذهل لأدبيّات تأصيل ذلك الفنّ أو النّوع، ورصد خصائصه، وموائزه، ومراحل تطوّره، وانبثاق تقاليده، وأغراضه.

ويأتي ديوان (الشّقراء والقلب الغريب) للشّاعر منتصر ثروت القاضي مثالًا غيرَ أخيرٍ على عراقة تاريخِ المُنجز في هذا النّوع في هذه الثّقافة العظيمة.

وهذا الدّيوان نفثةُ مصدورٍ يرقبُ ماضيًا كان ماجدًا، يسحقه واقعٌ مهين بكلّ الأبعاد الدّلاليّة لهذه الكلمة المفتاح.

وهذا الواقعُ الضّاغط لم يرقبْ محدّدات مجدِه الماثلة في ذلك الإشراق الذي كان يحيط به، ويفجّر: «الأفراح في شتّى العصور»، ويحيله: « النّشوان في بحر السّرور».

١/ ديوان (الشّقراء والقلب الغريب): قراءة في خطاب الانتماء:

يوشكُ تاريخ الشّعر العربيّ المعاصر يُجمعُ على إقصاء قطاعٍ من المبدعين الشّعراء والذين يصدرونَ في إبداعهم الشّعري عن ترجمةٍ بارّة بالنّموذج المعرفي الإسلامي، الذي يمثّل التّوحيدُ الإيجابي من جانب، والفرحُ السّاكن أو البهجةُ الآمنة من جانبٍ آخر؛ عمودَ الصّورة منه، أو لبَّ لبابه، ومركزَه بالأساس.

وما ذلك الإقصاءُ إلّا نمطٌ من الاستجابة لتفشّي العلمانيّة المتوحّشة في الدّيار المسلمة بتأثيرات التّبعيّة والتّغريب للنّماذج المعرفيّة غير الإنسانيّة الوافدة مع جحافل الغزو والاحتلال.

والحقيقةُ أنّ هذا الدّيوان- كما سوف نرى- ينتصرُ لنمطٍ من الانتماء الحقيقي غير المتشنّج لهويّة أصيلة؛ أي أنّه مثالٌ ممتاز للشّعريّة المنتمية الخضراء.

والمقصود بالشّعريّة المنتمية الخضراء- الصّدور في الإبداع الشّعري عن مذهب أدبي تغْزوه العروقُ التّالية:

أوّلًا: الإيمانُ بالنّموذج المعرفي الذي يُعلي من قيَم الهويّة التّوحيديّة الإيجابيّة؛ وهو ما تراه في المضْمون «والتّيمات» الدّوارة في الدّيوان، استعادة للفجر، وأملًا متدفّقًا في تجاوز المحنة والمهانة، وفرارًا من الوحدة والغربة، وانتصارًا للذّات في مواجهة تعالي الأجنبي، وهذا هو محدّد قيد المنتمية في وصف المذهب الأدبي الحاكم لقصائد هذا الدّيوان.

ثانيًا: الصّدورُ عن روح متفائلةٍ مملوءة بالأمل، طامحةٍ إلى اغتيال الانكسار.

ثالثًا: الصّدورُ عن روح راضيّة، تسعى لاقتناص البهجة، وتسهم في صناعة الفرح، وهذان هما محدّدَا قيد الخضراء في وصفِ المذهب الأدبي الذي يحكم تصنيفَ هذا الدّيوان.

٢/ ديوان (الشّقراء والقلب الغريب): قراءة في خطاب الموضوع:

يوشكُ تاريخُ النّقد المنتمي أنْ يكون «جسرًا» بين الشّعر والمتلقّي من جانب، وأنْ يكون أداةً لبناء العقلِ العربي المعاصر. ومِن هنا فإنّ التلبّث أمام الفكرة وخطاب «القيمة»/ الموضوع يصبح أمرًا جوهريًّا في هذا السّياق.

وتحليلُ البنية الفكريّة للدّيوان تكشفُ عن حضورٍ حقيقيّ لقضيّة «استعادة الفجر الغائب»، والفجرُ الغائب- هو المجدُ العربيّ العريق الذي كان وارفَ الظّلال في ظلّ مركزيّة الوحي.

والحقيقةُ أنّ هذه القضيّة/ المفتاح ليستْ حملًا للدّيوان على غير ما تنطقُ به قصائده.

يقول الشّاعر في (القصيدة/ المركز: الشّقراء والقلب الغريب، ص٣٥).

واسلبي ما شئتِ من عمري ولا
تتركـي لي منـه شـيئًا غـير دينـي

ويقول في قصيدة (الفجر المسافر، ص ٤٠):

يا وارد السّـدرة العلياء من كثب
أفضْ علينا شذًى من فرعها الرّطب
لعـلّ ريحانهـا يـسري فيفتـح في
أرواحنا نسخًا من صحبك النّجب
أبكي قوافل عمري بعدما كسدت   تجـارة تشتري الزّقوم بالعنب

ويقول في قصيدته (في رحاب الفاروق، ص٤٨)

أتيت أنثـر حبّي في حـدائقكم   هل ينبت الحبّ ما لم ينبت المطر

ثمّ يقول في قصيدة (عرب في فندق أعجمي، ص٤٩)

لا تعجبـي يـا فتـاتي كلّنـا عـرب   وأدرك القلب معنى الموطن العربي
نحـن الذيـن أظلّـت أرضهـم لغـة   كم قطرت شهد قول الله في الحقب

وفحصُ قصائد الدّيوان من منظور «الفكريّة» يكشف عن تجلّيات للقضيّة الموضوعيّة المركزيّة المتعلّقة باستعادة الفجر الغائب، وهي التّجليات المضمونيّة التي يمكن إجمالها في رءوس الأقلام:

أوّلًا: الفرارُ من الغربة الرّوحيّة بصورة أساسيّة.

ثانيًا: الفرار من الوحدة بالمعنى البيولوجي (الأحيائي/ والزّماني والمكاني معًا).

ثالثًا: اللّجوء إلى الحبّ والاحتماء بالأنثى بوصفها مجازًا بامتياز، يكتنزُ تحوّلات دلاليّة شديدة الثّراء تتعالقُ مع الوطن، والحياة الخصبة، والعذوبة، والجمال، والعطاء.

رابعًا: اللّواذُ والاحتماء بحمى المديح النّبويّ والاعتذاريّات له.

وتحليلُ بِنيةِ قصائد الدّيوان بصورة تفصيليّة تمنحنا أدلّة جزئيّة كثيرة تدعم هذه القراءة لمضمونِ قصائد الدّيوان، يمكن تلمّسُ عناصرِها فيما يلي:

أوّلًا: خطابُ الاعترافات الشّعريّة والأحلام المنشودة:

يقول الشّاعر (ص ٦٦):

نريد أنْ نعبر القرونا

ويقول: (ص٦٧)

أو كلّما أثـــــرت حلـــم محمد جاء وانحلق بني النّضير وقينقاع

ويقول (ص٢٦)

يا ربّ ما عادت مقامًا لنا فهل إلى خروجنا من سبيل

ثانيًا: خطابُ المعجم الشّعري؛ فقد تواتر استثمار مفردات (١) حقل الفجر:

يقول الشّاعر (ص٧٣)

وكان النوى *فجرًا* وكم كان *فجرها* عناق ابتهالات بقلب مسيح

ويقول (ص٧٥)

ويعرج بالنّهى *فجري* إلى ملكوته القدسي

ويحيط بالكلمة المفتاحيّة (الفجر) عددٌ كبير من كلمات الحقلِ بمعناه المتّسع، من مثل: [الضّوء (ص٢٥/ ١) والنّدى (ص٢٧/ ١)، والنّور (ص٣٥/ ٤)].

وكذلك (٢) مفرداتُ حقل اغتيال الظّلام، و(٣) مفردات كراهيّة الغربة والغريب (٣) ومفردات رفض هيمنة الأعجمي بوصفه تجلّيًا لغربة الرّوح، ومجافاته للرّوح العربيّة/ الشّرقيّة (٤) ومفردات معجم رفض الظّلم والغدر بوصفه دالًّا على قضيّة اللّيل المناقض لرمزيّة الفجر بما يحمله من النّور والأمل والحياة والخصوبة والانعتاق، والطّهر.

ثالثًا: خطابُ العتبات النّصيّة (ولا سيّما عنوانات القصائد):

لقد تجلّى الموضوع (تيمة الدّيوان المركزيّة) وهي استعادة الفجر الغائب في بعض عنواناتِ عددٍ من القصائد، والعنوان عتبةٌ نصيّة تحوز سلطةً كبرى في حمل مضامين الدّيوان إلى جمهورِ متلقّيه، على ما يقرّره [المعجم المفسّر لعتبات النّصوص، للدّكتور عزوز إسماعيل علي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ٢٠١٩م (مصطلح العنوان)]، على ما نراه في عنوانات القصائد التّالية:

- الفجر المسافر (ص/ ٤٠).

- كان النّوى فجرًا (ص/ ٧٣).

ويرتبط بهذين العنوانيْن عناوين أخرى داعمة لقضيّة الدّيوان الفكريّة المتمثّلة في استعادة الفجر المرادف والمُعادل للمجد العربيّ القديم، من مثل:

- طائر النّور (ص١٨).

- أطلال مجد (ص٨٤).

رابعًا: خطابُ الاحتماء بالمرجعيّات الأصيلة الحاكمة لعقل الأمّة ووجدانها، ممّا يمكن أنْ نسمّيه الاحتماء بأصول الهويّة الواقيّة من السّقوط والانكسار.

وتجلّيات هذا الاحتماء كثيرة جدًّا، تظهر في المظاهر التّالية:

أ- التّكافلُ معَ نصوص الكتاب العزيز بصورة كبيرة، وأشكال متنوّعة منها.

يقول (ص١٦):

يا ربّ ما عادت مقامًا لنا فهل إلى *خروجنا من سبيل*

وهو ما يستدعي قوله تعالى ﴿فَهَلْ إِلَىٰ خُرُوجٍ مِّن سَبِيلٍ﴾ [سورة غافر، آية ١١].

ويقول (ص/ ١٧):

إذ تستغيثون بالأدنى وفي فمكم ذكرى النّعال تراب غير منفوض

وهو ما يستدعي قوله تعالى ﴿إِذۡ تَسۡتَغِيثُونَ رَبَّكُمۡ فَٱسۡتَجَابَ لَكُمۡ﴾ [سورة الأنفال، ٩].

ويقول (ص/ ٢٩):

خذها ولا تخش من عودٍ لسيرتها لست الجدير بإكليل من العار

وهو استثمارٌ لقوله تعالى ﴿خُذۡهَا وَلَا تَخَفۡۖ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا ٱلۡأُولَىٰ﴾ [سورة طه، آية ٢١].

ويقول (ص/ ٣٠):

وكم رام سخر النّسيم فلمّا أتاه غدا الصّرصر العاتيه

وهو استثمار لقوله تعالى ﴿بِرِيحٖ صَرۡصَرٍ عَاتِيَةٖ﴾ [سورة الحاقة، آية ٦].

و[انظر كذلك ص ٣٥/ البيت١٠، ص ٤٠/ ١٠، ص ٥١/ ٩، ص ٥٨/ ١، وص٧٧).

ب- ***التّكافل مع نصوص*** السّنة النّبويّة الشّريفة، وحقائق السّيرة النّبويّة الهادية:

يقول الشّاعر (ص٤٠):

القابض على جمــــرٍ يفـــرق في نبض الحناجر بين الخطب والخب

وهو استثمارٌ للحديث الصّحيح الذي يقول فيه رسولُ اللهﷺ: «يأتي زمانٌ على أمّتي القابضُ فيه على دينه ***كالقابض على جمرة*** من النّار» [وهو حديثٌ مرويّ من طرق، صحّحه الألباني في صحيحه ٢/ ٦٨٢].

ج- ***التّكامل مع*** الرّمزيات الثّقافيّة الدينيّة الإسلاميّة، والتّصريح بالانتماء لها: ومن ذلك قولُه:

واسلبي ما شئتِ من عمري ولا   تتركي لي منه شيئًا غير ديني

واستدعاء (أمّ القرى، ص ٤٠)، و(الغار، غار ثور في الهجرة، ص ٤٢) و(الصّديق، ٤٣) و(عمر، ص٤٦)، (وسيد النّقشبندي، ص ٧٥)، وغيرها من الشّخصيات التّراثيّة للأماكن والبشر؛ في سياقٍ متعاطف حانٍ يعلن انتماءه إليها، بالإضافة إلى كثير جدًّا من صور التّكاملِ مع علاماتٍ من التّراث العربي الإسلامي من منظور يعكس تعاطفًا إيجابيًّا نحوها.

والحقيقةُ أنّ التّوصل إلى الفكرة المُهَيمنة على الدّيوان في ظلّ تحليلِ هذه التّقنيات الشّعريّة يبدو أمرًا منطقيًّا يحوزُ الدّليل المقنع على صحّته إنّنَا أمام شاعر يستهدف الفرارَ من الغربة الرّوحيّة والماديّة، ومعادلها الموضوعي الواضح: الشّقراء بوصفها تجلّ ماديّ مخاصم للرّوح العربيّة، وهو فرارٌ يتّكئ على محوريْن؛ أحدهما رمزيّ تراه فاشيًّا في رفض الصّور الغربيّة للثّقافة والعمران والحضارة، وآخرهما واضحٌ صريح في تمجيد محدّدات الثّقافة الرّوحيّة الأصيلة المُنتمية للوجود والوجدان العربيّ المسلم في مصادره، ورموزه، وشخوصه، وقيمه الجماليّة، وتاريخه كلّه.

٣. الشّقراء والقلب الغريب: قراءةٌ في ملامح عصريّةِ القصيدة:

تمثّل هذه النّقطة- تعيينًا- نمطًا من الاستجابة الدّفاعيّة ضدّ شعراء الهويّة المعاصرين؛ في ظلّ رفض غير منطقي، ولا مسوّغ للحالة الشّعريّة والأدبيّة عمومًا التي تستصحبُ الفكريّة المنتمية.

وفحصُ ديوان (الشّقراء والقلب الغريب) للشّاعر منتصر ثروت القاضي يكشفُ حضورًا واضحًا جدًّا لعلاماتِ عصريّةِ القصيدة، ممّا يجعل من هذا الدّيوان نموذجًا لرعايّة اللّحظة الرّاهنة على امتدادها، ونموذجًا لرعايّة منظور المتلقّي المعاصر).

كما تكشفُ علاماتُ عصريّة القصيدة نمطًا مهمًّا جدًّا من عدم الانسحاب للوراء، ولا الاتّحاد السّلبي مع التّاريخ وتهميش الحاضر.

ثمّ هي تكشفُ- بجوار التّقنيات السّابقة المتمثّلة في الارتكاز عن محدّدات تراثيّة معجميّة وتركيبيّة، وتكافليّة (تناصيّة)، واستدعاء لشخصيات تراثيّة؛ أنّ هذه التّقنيات أظهرت التّراث بوصفه مرجعيّة تأسيسيّة/ مركزيّة في بناء القصيدة الشّعريّة، ولا يمثّل الحضور للمكوّنات التّراثيّة أيّ نوعٍ من الهروب للحاضر، أو الانسحاب للخلف.

ويمكنُ رصدُ علامات عصريّة القصيدة بوصف هذه العلاماتِ نمطًا من التّقنيات الشّعريّة الحديثة التي تمنحُ هذه التّجربة قدرًا مائزًا من «الأدبيّة»:

أوّلًا: استثمارُ العتبات النّصيّة، بوصفها نصوصًا موازيّة لمتْنِ القصائد، وقد بانتِ العتبات النّصيّة من نوع:

أ- عنوانات القصائد.

ب- عتبة الإهداء التي تدعَمُ قضيّة الفرار من الغربة، ومواجهتها إلى كلّ قلبٍ وجد في حدائق روحي ظلًّا لهجير آلامه، ملاذًا الغربة أيّامه».

ج- عتبة الإضاءات/ المداخل إلى عددٍ من القصائد (انظر: عتبة الإضاءة لقصيدة (الفعل الفصل، ص / ٦٣: تحيّة متأخّرة للصّحفي العراقي منتظر الزّيدي).

ثانيًا: استثمارُ تقنيّة التّكافلِ مع النّصوص المعاصرة بالمعنى الواسع لمفهوم النّص، الذي يشمل: الأغنية، والفيلم السّينمائي، إلخ.

وهو ما نراه فيما يلي:

أ. التّناص (التّكافل) مع قصيدة الأمير عبد الله الفيصل «ثورة الشّك» التي تغنّيها السيدة أمّ كلثوم منذ ١٩٥٨م، يقول الشّاعر (ص٢١):

وما أنا بالمصدّق منك فيديو

وإنْ شككت في بصري وسمعي

وهو البيتُ الذي يستدعي بيتَ القصيدة المغنّاة التالي:

وما أنا بالمصدّق فيك قولًا ولكنّي شقيت بحسن ظنّي

ب- التّناص (التّكافل) الإيقاعي مع قصيدة حافظ إبراهيم (مصر تتحدّث عن نفسها) التي تغنّيها أمّ كلثوم منذ ١٩٥١م، يقول الشّاعر في مطلع قصيدته (أطلال مجد، ص٨٤):

أنا إنْ كسر الزّمانُ قيودي أصلح الأغبياء بالعند قيدي

الذي يستدعي بيت حافظ إبراهيم في قصيدته:

أنا إنْ قدّر الإله مماتي لا ترى الشّرق يرفع الرّأس بعدي

ج- التّناص (التّكافل) المُعْلن مع بعض قصائد الشّاعر المعاصر نزار قبّاني (ص ٨٦ قصيدة تحقيق) التي يستلهمُها بصدرِ البيت الأوّل من قصيدة نزار قبّاني (ماذا أقول لو جاء يسألني).

يقول منتصر ثروت:

(ماذا أقول لو جاء يسألني)

إنْ كنت صانعة في القوم تأثيرًا

وهو البيت الذي يستدعي نزارًا عندما يقول:

ماذا أقول لو جاء يسألني

إنْ كنت أكرهه أو كنت أهواه

ثالثًا: استثمارُ تقنيّة «استدعاء الشّخصيات» بعد تطويرِ التّقنيّة وتطبيقاتها على شخصيّات معاصرة شهيرة، من مثل:

أ- استدعاء شخصيّات الفنّانين والفنّانات من أمثال:

سعاد حسني (ص١١/ ١) وشادية (ص١١/ ١) وفريد الأطرش (ص١٥/ ٣) وفاتن حمامة (ص١١/ ١)، يقول الشّاعر (ص/ ١١):

قسـمات شـمس في بـراءة فاتـن

في صــوت شــادية وروح ســعاد

ويقول الشّاعر كذلك (ص/ ١٥):

فإنْ ضحكت تنهّد نبض روحي   كأنّي العـــود في كفّي فريد

بالإضافة إلى استدعاء مبدعين معاصرين مثل (لوركا، ص ٢٩/ ٥) الشّاعر الإسباني المعاصر العظيم، يقول الشّاعر:

ما كنت صرصور لـوركا حين همت

بهـذه (م) الفراشـة فازدانـت بأشـعاري

ومن طريقِ استدعاءاته توظيفُه عنوان فيلم «الوسادة الخالية» المأخوذ عن رواية إحسان عبد القدوس في عنوان قصيدته (الوسادة الممتلئة)، وهو الاستدعاءُ المعلَن بقرينة عتبة إهداء القصيدة إلى روح إحسان عبد القدوس (ص٣٠).

رابعًا: استثمارُ المعجم الشّعري العصري:

لقد وظّف الشّاعر عددًا كبيرًا من الكلماتِ الحضاريّة التي تنتمي للعصر الحديث، ممّا منحَ الدّيوان بعضَ صيغة عصريّة، من مثل:

أ- الإسبرسّو: وهو مشروبُ قهوة إيطاليّة الصّنع، مركّزة، وغامقة اللّون، ذات قوام غليظ سميك مقارنة بغيرها، ومعناها اللّغوي: القهوة الطّازجة [ويكبيديا، بتاريخ ١٨/ ٢/ ٢٠١٩م].

يقول الشّاعر:

لعينيها مذاق الإسبرسّو إذا حقن السّعادة في وريدي

ب- الفلّ: هو اسمٌ حديث من أسماء الياسمين [كما ورد في المعجم الوسيط (ف ل ل)].

يقول الشّاعر (ص/ ٧):

تبسّمت فأطلّ الفلّ مِن فيها فغبتُ عن صخب الدّنيا ومَن فيها

ومِن ذلك أيضًا [الماء المعدني، ص ١٩/ ٢، الفيديو ص ٢١/ ٣]

لكنّ حضورَ تلك العلاماتِ الدّالة على عصريّة القصيدة لا تنال من مكانة المرجعيّة المركزيّة للتّراث في تجلّياته المتنوّعة في بناء القصيدة في هذا الدّيوان.

وقد اتّخذت هذه المرجعيّة المستصحبة للتّراث أشكالًا مختلفة، من مثل:

أ- التّكافل الإيقاعي (التّناص) مع قصيدة المتنبّي في وصف الحمّى، من خلال قصيدة ثروت منتصر: مصفاة الأنام (ص/ ١٨) يقول:

وخلّفنا الشّتاء بلا غطاء لنبقى نهْبَ أولاد الحرام

الذي يستدعي بيت أبي الطيّب الذي يقول فيه:

إذا ما فارقتني غسّلتني كأنّا عاكفان على حرام

ب- التّكافل (التّناص) مع شعر الحُطيئة في قصيدة (عبرة في رحاب الفاروق):

يقول الشّاعر:

يا نائمًا وترابُ الأرض مرقدُه نلت الأماني فلا جنـد ولا خفر

لقد حكمنا فجرنا فاستبدّ بنا خوف العقاب فعزّ القوم يا عمر

وهذه القصيدة تستدعي اعتذاريّة الحُطيئة التي يقول فيها:

ماذ تقول الأفراخ بذي مـرح زغب الحواصل لا ماء ولا شجر

ألقيت كاسبهم في قعْرِ مظلمة فاغفرْ عليــك سـلامُ الله يا عمر

فضلًا عن صور أخرى من صور التّكافل(التّناص) مع نصوص أخرى تراثيّة سبق الإشارة إليها.

إنّ هذا الديوان مثالٌ غيرُ أخيرٍ على تطوّر الشّعر المنتمي الذي يتّكئ على مرجعيّة تراثيّة غير متنكّر لمحدّداتٍ العصريّة في الوقت نفسه.

وهو مثالٌ يمنح الأملَ، ويرتكز عليه، ويستدعي الخبرةَ التّاريخية بالنّصر، ويغذّيها لدى المتلقّي المعاصر سعيًا لاستعادة الفجر الغائب.

المراجع:

•ديوان الشّقراء والقلب الغريب، ثروت منتصر القاضي، دار البشير، القاهرة ٢٠١٩م.

***

(٥)

نبوءةُ الثّورة

قمرُ الوطن الذي لا يغيب

(قراءةٌ في شعر كمال نشأت)

(١) مدخل: الآن أنَ للشّوط أن يبتدي:

هذا مفتتحٌ مقصود هنا لعدّة اعتبارات، مقصود باعتبار أنّ أجواء المرحلة التي تعيشها مصرُ اليومَ تحتاج إلى الرّصيد الشّعرى الذي أسهمَ في جريان الدّم في جسم الثّورة المصريّة، بحثًا عن اكتشاف آباء هذه الثّورة المجيدة.

لقد عاشتْ مصرُ- على امتداد تاريخ يقدّر بعقودٍ- حالةَ تيهٍ حقيقيّ عن مقدراتها، وعن شخصيّتها، وهو ما يفرضُ فحصَ هذا التّيه جماليًّا، ولا سيّما إذا استقرّ في الوعي الثّقافي أنّ الشّعريّة مجالٌ خصيبٌ لفحص هذا التّيه بما تختزنه في أحشائها من رؤى تخترق الحجبَ الكثيفة التي تخيّم على الواقع؛ فلقد رزقَ الله الشّعراءَ من البصيرة ما يمكّنهم من اختراق الواقع الكثيفِ الثّقيل من خلال ثقوبِ شاعريّتهم التي يصنعونها في جدران التاريخ.

إنّ الشّعر ساعةَ يخرج، فإنّه يخلص للمستقبل عادة، ويقاوم الانحصار في اللّحظة، ومن ثمّ فإنّ حصادَ الشّعر المصريّ المعاصر خزينة مكتنَزة باستبصار المستقبل من دون شكّ.

وهو الأمرُ الذي حملني على أنْ أفتتحَ هذا المدخل بهذه العبارة الشّعريّة المُسْتوحاة من بعضِ شعر الشّاعر المعاصر عصام الغزالي بعد تحريفٍ أرجو أنْ يفي بمقاصده هنا.

(٢) كمال نشأت: شاعرٌ ينطق ببلاغة البصيرة: ملامحُها ومحدّداتها:

إنّ قراءةَ سيرة كمال نشأت ربّما دلّتنا على بعضِ مداخل بناء بلاغة البصيرة في شعره، وهو تعبيرٌ ربّما يعكسُ ما استقرّ منذ فترةٍ طويلة في الأدبيّات النّقديّة العربيّة من النّظر إلى ارتباط الطّاقة الشّاعرة بالغيب والاستبصار، وهو بعضُ ما يكمنُ في مفهوم شيطانِ الشّاعر قديمًا.

وكمال نشأت يجمعُ في شعره بين روح الرّومانسيّة في نسختها العربيّة (الوجدانيّة) مخلوطة ببعضِ مزاج واقعيّ انحدرَ إليه من انتمائه إلى تيار الشّعر الجديد، وهو الأمرُ الذي يظهر من موضوعيْ أطروحتيْه للماجستير والدّكتوراه، عن شعر المهجر الشّمالي سنة ١٩٥٦م، وأبو شادي: حياته وشعْره سنة ١٩٦٥م، وهو بعضُ ما استنتجتْه الأستاذة/ أماني حافظ الحفناوي في أطروحتها عنه: شعر كمال نشأت بين الرّومانسيّة والواقعيّة.

وربّما كان للتّجربة الحيّة للشّاعر الراحل كمال نشأت أثرُها في تفجّر بلاغة البصيرة التي حكمتْ رؤيتَه لتاريخ مصر في المستقبل القريب، الذي وصل في حدود قراءتنا هنا إلى حدّ حملنا على عنونة المقال باسم نبوءة الثّورة.

فالشّاعر عاشَ فترةً طويلة مغتربًا خارج مصر؛ في العراق والكويت، هذا فضلًا عن انتقاله للإقامة في القاهرة بعد رُبع قرن من ميلاده سنة ١٩٢٣م؛

أي سنة ١٩٤٨م، وتأمّل الانتقالَ من مدينة الميلاد (الإسكندريّة) مع ما لها من شخصيّة فريدة مختلفة عن غيرها.

كانت هذه العواملُ الثّلاثة مجتمعة، وهي:

أ- الارتباطُ بشعر المهجر، دراسة وعلاقة برموزها.

ب- الغربةُ خارج ديار الوطن.

ج- الانتقالُ إلى القاهرة، ومفارقة الإسكندريّة (وإنْ تحوّلت القاهرة إلى مصر).

فضلًا عن التّكوين النّفسي والعقلي دافعًا لتعالي صوت النّبوءة التي تغازل قضيّة الوطن من أكثر من باب.

ويمكنُ- في الملامح التّالية- تأكيدُ ارتفاع ظهورِ هذه العلامات الدّالة على ما نقرّره؛ يقول الشّاعر في قصيدته (أنا ذرّة من ترابك يا مصر): [المختارات ص ٢٤]

أنا ذرّة من ترابك يا مصر

تنأى وكلّك فيها

وقد تحوّل هذان السّطران الشّعريان في بناء القصيدة ليكونا عمادًا يتّكئ عليهما الشّاعر، هو ما يلاحظُ من نسبة تكرارهما الذي بلغ (أربعَ مرّات) محاطةً بعددٍ وافر من ألفاظ معجم الغربة والرّحيل.

وتكرّر الكلمة المفتاح (نأى) ومرادفاتها في عددٍ من قصائده الأخرى، يقول في قصيدته (النّيل في خريطة مصر) [المختارات ص ٣١]

يا نيل تسقط فوق الخطوط
التي حدّدتك مسارًا
دموع اغتراب
تعود إلى حضنك المستكين
أتمتدّ منك المياه
في أعين النّازحين
لترجع منك إليك
رغم البعاد

وتتنامى الملامحُ حول هذه المسألة لتتحوّل إلى عنواناتٍ لعددٍ من القصائد، يقول في قصيدته: (اللّيل والغريب) [المختارات ص ٣٥]

إلى أين تمضي
وحيدًا كصبّارة القبر
...
وكيف وأنت الغريب الجديد
على هذه البلدة المستحمّة
على مطر اللّيل أرملة
ستمشي ويرسب في قلبك
المطر المتساقط في الطّرقات
وحيدًا كصبّارة القبر

وتنامي ظهورُ مفردات معجم (الغربة) واحدٌ من العلامات التي هيّأت المناخَ لاستعلان أبعادِ بلاغة البصيرة، والوصول إلى درجة النّبوءة بأثرِ الشّعور بأزمةِ الوطن الذي أسهم الوعي بقيمتِه في تأسيس الوعي بحقيقةِ مستقبله الذي يتخلّق الآنَ من جديد واقعيًّا، على هديِ رؤى تخلّقه من قبْل جماليًّا وشعريًّا، يقول كمال نشأت في قصيدة (الوطن) [المختارات ٣٨]:

قاطعًا كالسّيف

صلبًا كالحقيقة

...

هذا الماجد الضّحاك والمحزون

مَن يسكن في نفسي

...

والذي يُدعَى وطن

غربتي عنه اقتراب كاشف

...

ما الذي يسفح هذا اللّيل

في كلّ عروقي

فأراك اليوم كالوجه اليتيم

وتصلُ الأمورُ أحيانًا إلى درجة التّساؤل الملحّ عن توقيت العودة والإيابِ من الغربة والغياب الذي غذّته الجراحُ والحنين، فيقول في قصيدته: (القاهرة وطيورها المهاجرة): [المختارات ص ٤٥]

يا أمّنا.. يا صدرَنا الحنون

عساك تسمعين

جراحنا البواكي

عساك تعلمين

بأنّنا نراك

فليس فينا مَن درى

متى الإياب

هل يكون بعد غيبة الشّباب

أمْ هل يكون بعد موتنا..

وعلى الرّغم من تحوّل الإسكندريّة وذوبانِها في عموم الوطن المأزوم لصالح القاهرة التي تحوّلت رمزًا جماليًّا دالًّا على مصر، فصارت أمًّا حنونًا، ومجدًا مقيمًا، ومدينةَ عمران، وغابة مآذن؛ فإنّ الإسكندريّة بما هي الأرض التي مسّ أوّلَ مرّة جلدُه ترابَها تظلّ منطقةً مؤثّرة في دعم بلاغةِ البصيرة، واستنطاق مستقبل مصر (الوطن)؛ لأنّ للأرضِ الأولى أثرًا لا يمكن مخاصمته في مسيرة التّكوين النّفسي والوجداني، يقول في قصيدته (بنات الإسكندريّة) [المختارات ص ٥٠]:

يا بنات إسكندريّة

هل رأيتنّ حبيبي؟

من هنا سافر في الرّيح إلى أرض قصيّه

يا صبيّه

كلّ ما مَن تحمله الأمواجُ لا يرجع

عودي واستريحي

في بلاد النّاس كم يمشي غريب

باكيًا يوم النّزوح

وقارئ القصيدةِ يلمح بأنّ هذا الحبيبَ معادلٌ للشّاعر نفسه، وعن أمله في العودة إلى بعضِ مواطن ذكرياته فيها بدليلِ التّعيين الذي ضربه حول (الرّمل) في صورة قوسيْن، ساعة يقول:

يا بنات إسكندريّة

كيف تجهلن حبيبي

إنّه إن غاب عنّي

وعنِ (الرّمل) فللعمر بقيّه

قادم

في الرّيح

والأمطار

ابن إسكندريّة

ولعلّ تحليلَ بند التّشكيل الطّباعي الذي يجعل لابن الإسكندريّة نهايةً محطّة؛ يعينُ على ما قدّمناه من قراءة متعانقًا في الوقت نفسه من تضافر (الصّبيه/ الابن) ذلك أنّ الصبيّة تتجلّى في تقاليد الشّعريّة العربيّة منذ القديم مجازًا بامتياز، مجازًا قادرًا على التّفجّر الدّلالص ليكون هنا أملًا مشتهى، يستحقّ الالتفاف حوله، والارتباط به، والعمل من أجله.

ويصل الأمرُ إلى قريبٍ من منتهاه في تعْيين محدّدات آفاق بلاغةِ البصيرة المؤسّسة لمستقبل الوطن عندما يسألُ عن السّر الكامن وراء مغادرة الأحبّة، وفقدان الدّفء بجوارهم، يقول في قصيدته (لماذا نغادر دفء الأحبّة؟) [المختارات ص ٥٦)]:

لماذا نغادر دفء الأحبّة

لماذا السّفر

وفي راحتينا القمر

وهنا تتجلّى مفردةُ القمر مرشّحةً للعنوان الذي وضعناه في صدر هذه القراءة هنا، والقمر مفردة/ رمزٌ دوّارٌ في الشّعريّة الجديدة، موصولُ النّسب بتقاليد المعجم الشّعري العربي عمومًا، باعثًا على الرّاحة والاطمئنان، حاملًا على عدم التّيه والضّياع، يفصحُ عن مكنونه الشّاعرُ فيقول:

لماذا

تخطفنا

طرقاتُ البلاد

وتندّد المطارات أوطاننا

ونقتات همّ الغريب

ويصبح أحبابنا ذكريات؟

لماذا ننام على الشّجن المرّ

نصحو على الوطن الحرّ

وفي ظلّ هذا كلّه تستحيل (العودة إلى الوطن) هي الحلم والأمل الباقي، سواء كانت هذه العودة حقيقةً أو مجازًا، يقول في (العودة إلى الوطن): [المختارات ص ٦٦]:

كانت الفرحة في الدّمع

وفي طرقة بابي

كانت الأطيار في أعشاشها

والفجر في حضن الرّوابي

والله في السّماء

عندما عانقت أمّي

وانتهى ليل اغترابي

ولا يصحّ أن يُتغافَل عنْ رمزيّة الأمومة هنا، ولا يصحّ صرفُها إلى الأمومة الماديّة المتجسّدة في صورة المرأة/ الأمّ، ولا سيّما أنّ الشّاعر دأب على استعارة الأمّ معادلًا للوطن في مُعْجمه الشّعري الممتدّ.

وفي هذه القطعة من القصيدة تكثيفٌ مثيرٌ للانتباه من جهة حساب السّطور، ومِن جهة حالةِ الاستقرار والدّفء البالغ المستكنّ في تصميم القصيدة على هيئة بيتٍ دافئ تسكنه الأطيار، ويظلّله ندى الفجر، محفوفًا بمَنِّ السّماء، والرّومانسيّة الخضراء مقطوعة الصّلة بالرّومانسيّة الغربيّة الدّكناء التي توارتْ خلفَ معجم التئام شمْل الأطيار في الأعشاش بعد أنْ ظلّت زمانًا طويلًا مهدّمة، وبعد احتضانِ الفجر للرّوابي، وإطلالة الرّحمة الرّبانيّة ممثّلة في معانقة الأمّ الوطن، وانتهاء ليل الاغتراب.

وحلمُ العودة قديمٌ في شعر الشّاعر، تطوّر حتّى تكثّف فيما رأيت، وهو أملٌ قديم كانت صورتُه الموجزة القديمة في (العودة سنة ١٩٥٤م):

بيتي إذا عدتُ إليه أرى ما به

يهشّ بالإيناس والبهجة

على أنّ المدهش حقًّا هو انفتاحُ بصيرة الشّاعر على أنّ أمل العودة لن يكون على غير أيدي الثّوار، وهو الأمرُ الذي تفجّر مع تراكم عذابات الاغتراب، والوحدة، والوحشة، يقول في قصيدته (المدينة والثّوار) [المختارات ١٧١]:

موصدةٌ في وجهنا المدينة

أسوارها

قبابها المزخرفة

ولم نكن نحمل في سروح خيلنا

سوى المحبّة

وقبسٍ من معرفة

وحفنتيْن من تمور

ويرجع الشّاعرُ بتاريخ القهرِ الذي ضغط على قلب المدينة الوطنِ إلى حقبةٍ ماضية قديمة في طريق التّرشيح لأسبابِ اندلاع الثّورة، النّبوءة الشّعريّة، دليل البصيرة الجماليّة، فيقول:

موصدة في وجهنا المدينة

من عهد كسرى والمماليك.. وكلّ سيف مظلم

تاريخُه دماء

نحن الذين حملوا فلسفة البناء

وغرّدوا: الحريّة.. الكرامة

نجيء في كلّ جيل

تختلف الأسماء

لكنّا الفكرة في صميمها واحدةٌ معطاء

ولعلّ واحدةً من أعلى علامات الدّهشةِ هي هذا الشّعار الذي رفعته القصيدة:

وغرّدوا: الحريّة.. الكرامة

وهو الشّعار الذي رفعته وكثّفته أجواءُ الثّورة التي قامت، ولم تنته بعد، والمُدهشُ كذلك التنبّه إلى أنّ القهرَ يمارسه المحتلّ الأجنبي (من عهد كسرى) والمحتلّ الوطني (والمماليك.. وكلّ سيف مظلم) ليخلصَ إلى قانونٍ شعري تقطرُ على صفحته النّقيّة موجزُ خبر النّبوءة:

يجيء كلّ جيل

تختلف الأسماء

لكنّا الفكرة في صميمها واحدة معطاء

وفي نهايّة القصيدة المفاجأة يقول الشّاعر:

موصدةٌ في وجهنا المدينة

لكنّنا ننبت في ترابها

نعيشُ في دمائها

وعبثًا تُغلق الأبواب

لأنّنا في الخبز.. والهواء.. والكتاب

وقد صدّقَ الواقعُ خبرَ النّبوءة الجماليّة؛ فهبّ الشعب، كلّ الشّعب، الذي انسرب خلال الزّمان في الخبز والهواء والكتاب؛ ليفتك الثّوارُ بالأبواب، فتتفتح وتستحيل المدينةُ الموصدة في الوجوه إلى فضاءات الحريّة.

ومن الحقّ أنْ يطمئنّ القارئ إلى أنّ الصّوت الذي مرّ لم يكن صوتَ غيمٍ خادع، أو سحابة مرّت فتخايلت النّفوس بآمال الأمطار، ثمّ انجلى أمرُها على حسرة في النّفوس، والذي يطمئنّ القارئ إلى أنّ الصّوت كان صوتَ نبوءةِ حقّ صادرةٍ عن بلاغة البصيرة تهيّأت أسبابها فأثمرتْ شجرتها؛ وجودُ قصيدتيْن تغازلان مقامَ الشّهيد، يقول في أولاهما (الشّاعر الشّهيد) [المختارات، ص١٧٧]:

مازلتُ أذكرك

...

بثوبِك البسيط

وروحِك السّامقة المؤتلفة

وجيبِك الذي يجهل ملمسَ النّقود

لكنّه يعرف ثروةَ العواطف.. الأفكار

...

وأنّهم سيقتلون منك فرحةَ الحياة

لأنّك المفجّر الحياه

وموقظُ الإنسان في الإنسان

ولا يصحّ الوقوفُ أمام إهدائها إلى الشّاعر الإفريقي (ريتشارد مور) الذي سقط مغتالًا بسببٍ من مناهضته لسياسة التّفرقة العنصريّة في جنوب إفريقيا؛ لأنّ النصّ الشّعري يتمدّد فينفتح، ولا يقفُ عند خصوصيّة اللّحظة التي أنتجته، الشّعر بطبيعته يرفضُ الانغلاق.

ومع ذلك تمتدّ بواعثُ الاطمئنان إلى صوت الثّورة النّبوءة من خلف صوتِ الشّاعر في قصيدة (الشّهيد) [المختارات ١٩٣]، حيث يقول:

يرمي.. ويرمي وروح الغدر تحترق

حتّى ترنّح في شريانه الرّفق

تخاف منه الرّصاصاتُ التي ارتعدت

من قبْل أنْ تلتقي فيه وتنطلق

يبثّ فيه الشّموخ القمّة ارتفعت

الماجدان معًا العرق والخلق

وتتضافرُ الصّورة المُبْهرة في بِنية هذه القصيدة لتؤكّد عمديّة النّبوءة، والوعي بها، فيقول:

دم الشّهيد جسور فوقها عبرت

طلائعُ المجد إنْ ضاقت بها الطّرق

يخطّ بالدّم تاريخًا ومفخرة

فمِن دماه على تاريخنا عبق

يجودُ بالرّوح بسّامًا يشير إلى

جرح ويهتف هذا الدّربُ فاستبقوا

... ...

فالجودُ بالرّوح تعبيرٌ ننوء به

هو الفنون جميعًا حين تندفق

لقد تراكمتْ محدّدات النّبوءة متّخذةً من الغربة، وقيمة الوطن، وتجربة الآلام التي اختزنها في مسيرةِ عمره لتصنع الوعي بحتميّة الثّورة، وإرادة التّغيير، والأمل فيها، وهو ما تجسّد في افتتاح أبوابِ المدينة التي طالما بدتْ موصدة في وجهنا، ودعْمه الشّاعر بجود الشّهيد بالرّوح وهو ساعةَ يفعل ينطلقُ بلسان الفنون جميعًا حين تندفق.

(٣) نبوءةُ الثّورة: محدّدات نقديّة:

كان الخطرُ الذي تسرّب إلى الوطن عظيماً، تجلّت بعضُ علاماته في تهديد الأساس الأوّل الدّاعم لفكرة تماسكِ الوطن، وهو ما تمثّل في المصطلح النّقدي الذي صكّه كمال نشأت في تجاربه النّقديّة، وهو ما سمّاه باسم (قصيدة العائلة) أو (شعر العائلة)، يقول كمال نشأت سنة ١٩٥٤م معلّقًا على قصيدته (العودة)، وهي ما نراه الخطوة الأولى في العودة إلى الوطن، (في عاميّتنا الجميلة: دراسات نقديّة في دواوين عاميّة، القاهرة سنة ٢٠٠٩م) (ص٥):

«هذه تجربة جديدةٌ من (شعر العائلة) الذي لم يكتبْه الشّاعر العربي لأسبابٍ لم تكُ ميسّرة في الزمن الذي عاشه».

ومن الحقّ أنْ نقرّر أنّ شعرَ العائلة في شعر كمال نشأت هو المحدّد الأوّل لقصيدته عودة الوطن الذي اتّخذه مسارًا جليلًا انتهى بتفجّر دم الشّهيد في لوحة المدينة والثّوار.

وهو الملمحُ الذي تبدّى في حفاوة الشّاعر/ النّاقد كمال نشأت في وقفته النّقديّة أمام شعر العائلةِ في تجلّياته في شعر الشّاعر الشّاب (ناصر صلاح)، ذلك أنّ الإيمان بالتّرابط الحميمي بين أفراد العائلة هو المقدّمة اللازمة لاستعادة الوطن وإطلالة القمر.

(٤) وجه القمر.. وجه الوطن:

لقد كان لا بدّ للوطنِ أنْ يعود

في قراءةِ ملامح تصوير الوطن في شعر كمال نشأت ما يدْعَم نبوءة الثّورة، ويدعمُ حتميّة الإيمانِ الجمالي والشّعري بضرورة عودة الوطن؛ ذلك أنّ القمر محبوبٌ دومًا، وحبَّه مركوزٌ في النّفس العربيّة بتأثيراتٍ واقعيّة وثقافيّة كثيرة جدًّا.

وفيما يلي محاولةٌ لتأمّل الصّورة التي أحاطت بالوطن، ودعّمت القرار الذي يؤكّد أنّ كمال نشأت الشّاعر واحدٌ من آباء الثّورة الحقيقيّين. يفتتح الشّاعر مختاراتٍ ليجعل النّبل مادّة حياة، ويشكّل عمود الصّورة في النّظر إلى خريطة مصر (ص٢٩-٣١).

وتتطوّر الصورةُ من الجزء إلى الكلّ فتستحيل القاهرة رمزًا للأمومة:

يا أمّنا الكبرياء

تسيرين كالملكات اللّواتي

ينمْن بتربتك الطّاهرة

...

لك يا أمّنا الصابره

ويعانق استثمار التّشكيل بالحيوان ليدعمَ هذه الصّورة النّبيلة لأجزاء الوطن، فتستحيل القاهرة:

ونسرًا جناحاه ينتشر على كلّ قمّة

وتتضافر الآثارُ الحضاريّة على سطور القصائد لتقود إلى التّعاطف مع قضيّة الوطن المُمْتهن، وتحمل على التّحريض الجماليّ لانتشاله من أزمته المهينة، فيتجلّى وطن التّاريخ والعراقة والمجد:

أوّاه يا مدينة التّاريخ

يا غابة المآذن

وأزهر القرآن

تعمرك القباب.. والقباب.. والقباب

وتنسرب ملامحُ الحضارة في سطور القصائد، وإنْ لم يكن تصويرُها هو المقصودَ فتظهر القرى غنّاءة، والنّخيل مثمرًا جليًّا، يقول:

كانت لنا في القريّة الغنّاء أيّام عجيبة

......

كانت لنا تحت النّخيل ملاعب نشوى ذهبيّة

...

أنا لست أنسى ظلّة اللّيمون تقدح فيه طيبه

التّرعة السّمراء تمطر في أرضنا الرّحيبة

حتّى في لحظات استلابها، والتّآمر عليها، وقهرها، وإسكات صوتها؛ تظهر آثارُها ناطقة محرّضة على فكّ أسْرها:

موصدة في وجهنا المدينة

أسوارها

قبابها المزخرفة

لقد استطاع الشّاعر الرّاحل الدّكتور كمال نشأت أنْ يبرهن على أنّ الشّعر يمارس دورَ البصيرة، أرسى صرحًا للنّبوءة بالثّورة، واستدلّ على مصر بما هي وطنٌ يمتلك محدّدات متوافرة من التّاريخ والحضارة والنّاس تعينها دومًا على النّهوض إذا رانَ على وجهها تراب الذّل والاستبداد في زمن من الأزمان.

مصرُ لا تعرف الانكسارَ الدّائم لأنّ دمَ شهدائها طاقاتُ نور عامرة، ولا تعرف الغيابَ الدّائم لأنّ آثارَ مجدها تلهبُ الصّامتين ليكسروا حاجزَ صمتهم، وتستفزّ مكنونَ مروءتهم ونبلهم التي تراكمت خلال القرون؛ فينهضون ليجودوا بالرّوح، فتنساب فنونًا لا تضاهَى حين تتدفّق هذه الرّوح النّبيلة.

(٦)

مجدٌ لا يعرف السّكون

قراءة في: شرح «ألَا عمْ صباحًا»

لمحمّد رشيد

٠/ مدخل: الشّعر الحسن أحدُ الجمالَيْن:

روى الشّيباني في [تمييز الخبيث من الطّيب، (ص٩٣)] أثرًا دالًّا، فقال: إنّ «الشّعر الحسن أحدُ الجمالين».

وهو أثرٌ صالحٌ للدّخول إلى عالم هذا الشّرح المتماسك لقصيدة امرئ القيس (ت ٨٠ ق. هـ = ٥٤٥م) : ألَا عمْ صباحًا.

والحقيقةُ أنّ عمل محمّد رشيد يبعثُ على الثّقة؛ لأمر مبدئيّ مستقرّ عنده وهو كثرة مدراسته للشّعر القديم بوجه عام، وشعر امرئ القيس بوجه خاص، والقاعدة تقرّر أنّ كثرة المدارسة لتعدي على العلم به؛ وكذلك الشّعر يعلمه أهل العلم به، كما يقول ابن سلام في [طبقات فحول الشّعراء،(١/ ٣٧)]

ومحمّد رشيد من أهل البصر والعلم بالشّعر العربي.

١/ شرح (ألَا عم صباحًا): قراءة في الانتماء المعرفي:

إنّ تحليل هذا الشّرح لقصيدة امرئ القيس: «ألا عم صباحا» تكشفُ عن حزمةٍ من الانتماءات المعرفيّة الحاكمة التي يمكن تعيينها، ومن ثمّ استثمارها.

وأظهرُ هذه الانتماءات المعرفيّة ما يلي:

١/ ١. حقل تفسير الشّعر:

وهذا الحقلُ المعرفي عريق جدًّا، لا نتجاوز إنْ قرّرنا أنّ غالب مرويات الشّعر العربي القديم جاءت مصحوبةً بشروح لغويّة/ جماليّة، سواء كانت هذه المرويّات قصائد أو دواوين فرديّة أو اختيارات جماعيّة.

وهذا الانتماءُ المعرفيّ مُعلَن في العنوان الجانبيّ للعمل، ومُعلَن في غير ما موضعٍ من الكتاب هذا.

١/ ٢ النّقد الأدبي:

إنّ قراءة هذا الشّرح يكشفُ عن استصحابه عددًا كبيرًا من المقولات النّقديّة النظريّة، والأنظار النّقديّة التّطبيقيّة؛ الأمر الذي يدرجه ضمن أعمال النّقد الأدبي.

ولعلّ أظهرَ المقولات النّقديّة التي ألحّ عليها هذا الشّرح هي مقولة الوحدة الموضوعيّة للقصيدة.

ودعمًا لهذا التّعيين لهذا الانتماء المعرفي يصحّ الإشارة إلى ما قرّره ابنُ رشيق القيراوني (ت ٤٥٦هـ=١٠٦٣م) في كتابه [العمدة (١/ ١١٧)] قائلًا:

«إنّ القصيدة مثلُ خلقِ الإنسان في اتّصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصلَ واحدٌ عن الآخر، وبايَنَه في صحّة التّركيب؛ غادر بالجسم عاهة تتخوّن عنه محاسنه، وتعفي معالم جماله».

أضفْ إلى ذلك أنّ طولَ المكث عند امرئ القيس تعكس وعيًا نقديًّا ظاهرًا، بما يعرف في مدوّنة النّقد الأدبي القديم بأوّليّة امرئ القيس على ما يقرّره ابن سلام الجمحي في طبقاته [١٢٨].

١/ ٣ حقلُ تفسير التّاريخ الاجتماعي للعرب القدماء:

إنّ عمل محمّد رشيد «تفسير للواقع» على حدّ قوله [ص/ ١٢].

وهو رأي يجعل من كتابه هذا نصًّا في التّفسير للتّاريخ الاجتماعي للمجتمع العربي القديم.

١/ ٤ حقلُ البيان التّطبيقي:

يمارس محمّد رشيد في هذا الكتاب- في كثيرٍ من المواطن- نوعَ مقارنة وتتبّع لبعض الأساليب؛ [انظر: ص/ ٥٧]، ويستشهد على هذه المقارنات، وهو ما يصحّ معه الإقرار بإمكان انتماء هذا الشّرح إلى حقل البيان التّطبيقي.

وبالإمكان زيادةُ هذه الانتماءات المعرفيّة عند بسط القول وتفصيله، ذلك أنّ هذا الشّرح يصلح أنْ ينتمي- أيضًا- إلى حقل دراسات نقد النّقد، بما تضمّنه من تعقّبٍ لآراء عددٍ من الدّارسين المعاصرين للشّعر القديم.

٣/ شرح: (ألا عمْ صباحًا): موجزُ خطاب المنهج والمصادر:

(أ)

إنّ فحصَ عمل محمّد رشيد يكشف عن تطبيقه منهجيّة الشّرح التّحليلي القائم على تتبّع كلّ بيت، وربطه بما بعده متّخذًا من اللّغة والمعرفة بطبيعة النّفس العربيّة التي يمثّلها الشّاعر مدخلًا لهذا الشّرح التّحليلي.

ويستثمرُ محمّد رشيد حزمةً من علوم اللّسان بالمفهوم القديم الوسيع كما يصوّره ابن خلدون في مقدّمته الذي يتجاوز حدود:

١. تحليل التّصريف.

٢. وتحليل التّراكيب.

٣. وتأريخ الأساليب.

٤. وتحليل بلاغة التّراكيب.

إلى استثمار مقولات الإدراك والتّعليل والرّبط الدّلالي وبرامج الإقناع لكي يبرهن على صحّة تفسيره للأدبيّات، والقصيدة، ويمكن إجمالُ محدّدات منهجه في شرح القصيدة فيما يلي:

أ- صحّة الرواية وتواترها، (ص١٨).

ب- تمثّل القصيدة بوصفها حالة رفض، طلبًا للنّزاهة، وهو محدّد فهم القضيّة جملة»، (ص٢١-٢٢).

ج- المنزع اللّغوي في الشّرح، وهو بذلك ابنٌ بارّ للشّائع في مدوّنة النّقد القديم، كما يقرّر د. عزّ الدّين إسماعيل في كتابه «الأسس الجماليّة في النّقد الأدبي».

د- التّحليل البيتي للقصيدة.

هـ- إقامة الحجّة على وحدة القصيدة، وأنّها يستحيل أنْ تكون «نصًّا مبتورا»، (ص/ ٢٢).

(ب)

وقد اعتمدَ محمّد رشيد مجموعةً من المصادر اللّغويّة والأدبيّة والنقديّة المتنوّعة، والأصيلة، من مثل:

- جمْهرة أشعار العرب، لأبي زيد القرشي.
- والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، للدّكتور عبد الله الطيّب.
- والشّعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه، للدّكتور محمد النّويهي.
- والشّعر الجاهلي دراسة في منازع الشّعراء، للدّكتور محمّد محمّد أبي موسى؛ وغيرها.

والحقيقة أنّ اعتمادَ محمّد رشيد على هذه المصادر جاءَ متنوّعَ الوظائف، ولكنّ أظهرها كان ماثلًا فيما يلي:

أوّلًا: الوظيفة البنائيّة التّأسيسيّة لشرح القصيدة، حيث تتبّع المقولات التي تدعم توجّهه في عمله.

ثانيًا: الوظيفة التّقويميّة، وأقصدُ بها إرادةَ تتبّع الآراء التي رآها مغلوطةً ضارّة بقراءة الشّعر العربي القديم.

٤/ شرح (ألَا عمْ صباحًا): نقاط النّور:

إنّ هذا الشّرح يكشف عن وجهٍ مُشرق يتبدّى في ظلّ ظلمةٍ كثيفة رانتْ على تفسير الشّعر القديم بسببِ استيراد منهجيّات غربيّة نزلت عليه من خارج تربته.

ولعلّ أظهر نقاطِ النّور التي يمكن رؤيتها في هذا الشّرح هي ما يلي:

٤/ ١ التّأسيس الإسلامي لاعتبار القصيدة بيانًا.

٤/ ٢ الإيمان بالوحدة الموضوعيّة للقصيدة.

٤/ ٣ الانطلاق من الإيمان بأنّ الشّعر تفسيرٌ للواقع، وبيان عنه.

٤/ ٤ شجاعة القراءة والتّعامل مع المصادر.

والحقيقة أنّني أدْعوه إلى مراجعة النّظر فيما يلي:

أوّلًا: العناية بتوثيق الآراء والنّقول، ولا سيّما عند مخالفة أصحابها.

ثانيًا: مراجعة الرأي في انتقاد تعريف ابنِ قدامة للشّعر، بما هو كلامٌ موزون مقفّى، وأحيله على دراسةٍ ممتازة للدَّكتور علي عشري زايد حول هذه المسألة تعيينًا، يعيدُ فيها الانتصار لتعريف ابن قدامة، رحمه الله.

ثالثًا: مراجعة الرّأي في القول بعدم غزارة المعجم العربي.

غنّ عمل محمّد رشيد يمنحنا الأملَ في جيلٍ جديد ينتمي إلى أصوله المعرفيّة، ويحسن مدارسةَ العلم، والعكوفَ عليه، ويحسنُ التّهدي لمصادر هذا العلم، وليس أدلّ على ذلك من اختياره هذه القصيدة وشرحِها وإعلانه الواضحِ أنّها ترتقي إلى رتبة المعلّقات.

(٧)

استعادةُ الوطن/ استعادة الحياة

قراءةٌ في ديوان (قبلة مؤجّلة)

١/ مدخل: شعريّةُ الغزل خزينة مدجّجة، وتقنية عبقريّة:

لشعريّة الغزل في تاريخ الشّعر العربي موقعٌ مائز، ومنزلةٌ باذخة، وتجلّيات عبقريّة.

ومراجعةُ تاريخ ظاهرة الغزل، ولا سيّما بعد الإسلام، تكشف عن توجّهها للنّهوض بحمولاتٍ دلاليّة متنوّعة، وهو ما ظهرَ في المقاربات النّقديّة المعاصرة التي تولّت بيان ذلك؛ فقد رأى فيه د. شكري فيصل تجليًّا يفسّر الحالَ الدّينيّة الجديدة التي خلقها الإسلام، وفي القلب منها ظاهرةُ الزّهد والتنسّك، ورأى فيها الدّكتور طه حسين تجلّيًا وانعكاسًا سياسيًّا لحرمان العرب من المشاركة في الحكم والسّياسة بعد توحّش الحضور الفارسي وغيره وهيمنته على مقاليد الأمور، ومن قبْل ذلك استئثار الملكيّة أو الحكم العضوض بالأمر من دون بقيّة النّاس، ورأى فيه الدّكتور عبد القادر القطّ تجليًا وانعاكسًا للصّدمة الحضاريّة التي واكبت الدّين الجديد يومئذ.

[انظر: في الشّعر الإسلامي والأموي، د. عبد القادر القطّ، مكتبة الشّباب، القاهرة، ١٩٨٨م (ص١٥ وما بعدها)].

وكلّ ذلك مؤشّر صحيح- إنْ شاء الله تعالى- على أنّ الدّخول إلى عالم ديوان (قبلة مؤجّلة) وتفسيره تفسيرًا سياسيًّا وحضاريًّا من بوّابة الغزل يمتلك قدرًا من المقبوليّة والمعقوليّة معًا.

٢/ استعادةُ الوطن/ استعادةُ الحياة: قراءة في خطاب الموضوع:

واستثمارُ شعريّة الغزل سعيًا إلى استعادة الوطن، واستحياء مجده وترقّيه، وقوّته، وإنسانيّته؛ واضحٌ جدًّا في زمرةٍ من التّقنيات اللّغويّة والأسلوبيّة والفنيّة معًا.

والحقيقة أنّ الشّاعر اجتهدَ كثيرًا في المراوغة لإخفاء الوجْه الحقيقي لقضيّة ديوانه، وإسدار ستارة شفيفةٍ تمنح متلقّيه بعضَ القدرة على رؤيّة ما خلف السّتار، وقد تمثّلت تقنيات المُراوغة والإخفاء الشّفيف فيما يلي:

أوّلًا: إيثارُ عنوانات غزليّة لقصائدِه من مثل: قبلة مؤجّلة، وغواية، ولادة، حُلِّي الضّفائر، وجاءتني على استحياء.

ثانيًا: التّعلّق بمُعجم رومانسيّ بامتياز تصدّرت فيه مجموعةٌ من الحقول الدّلاليّة الكاشفة والمحقّقة لها، من مثل:

١. حقل مفردات الحبّ والشّوق والعشق والغـرام (ص٢٥/ ١٠/ ٢٦).

٢. حقل الزّهور والعطور (ص٢٠/ ٣٠).

٣. حقل الألحان (ص١١/ ٢٢/ ٢٥/ ٣٤).

٤. حقل الطّيور (ص١١/ ١٩/ ٣٤).

٥. حقل الحلم والأمل (ص١٢/ ٢٠).

ثالثًا: استدعاءُ شخصيّات تراثيّة شديدة الحضور في الحالة الغزليّة العذريّة، من أمثال: قيس وليلى (ص٩/ ١٣) وولادة وابن زيدون (ص٤٠).

ولكنّ هذه التّقنيات المراوِغة التي استهدفت تحقيقَ نمطٍ من «الإيهام الشّعري» يأخذ المتلقّين إلى أرض الغزل، والحقيقةُ أنّ الغزل هنا كان وجهًا لاستعادة الوطن بوصفها استعادة للحياة.

وقد لجأ الشّاعرُ إلى حزمةٍ أخرى من التّقنيات الكاشفة المُعينة على التقاط الصّورة الأساسيّة للقضيّة محلِّ المعالجة، كان أبرزُها ما يلي:

أوّلًا: حضورُ العلامات الجغرافيّة الكاشفة، ولا سيّما النّيل بوصفه شريانَ الحياة، ورمزًا جليلًا لمصر، من مثل:

- (ص١٤/ يحيا له النّيل).
- (ص١٨/ وبيننا نيل).
- (ص٢٥/ يوم كان النّيل يسري).
- (ص٦٥/ جرح النّيل).

ثانيًا: استثمارُ المعجم الشّفاف، من مثل:

- (ص٦٥/ ٦٦ / الوطن الثّائر).
- (ص١٠/ فوق البيوت تخفّف الأتراحا).

ثالثًا: استثمارُ تقنيات أسلوبيّة شفّافة مسكونة ببعض العناصر الرّمزيّة التي تعين المتلقّي على الاستدعاء للقضيّة الرئيسيّة للدّيوان، من مثل:

- (ص٢٥/ يوم كان النّيل يسري).

وهو مقطعٌ ربّما يشير إلى أزمةِ المياه في مصر، وأزمة النّيل بعد التقدّم الإثيوبي في ملفّ تشييد بعضِ السّدود التي تنالُ من حصّة مصر من مياه هذا النّهر العظيم.

ومن مثل:

- (ص١٢/ والحرّ يأبى أن يُرَى مَدَّاحا).

في إشارةٍ إلى حالة النّفاق المستشريّة في السّياق الإعلامي والسّياسي في عددٍ من بُلدان المنطقة تزلّفًا للأنظمة الحاكمة.

رابعًا: استثمارُ تقنيّة الاستدعاء للشّخصيات التراثيّة ذات الظّلّ السّياسي التحرّري، من مثل:

- (ص٩/ فؤادة/ عتريس) وهُما بطلا قصّة: شيء من الخوف، لثروت أباظة التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي ١٩٦٩م للمخرج حسين كمال.

إنّ ثمّة تواترًا في الاتّفاق على أنّ الاستبدادَ والطّغيان وإرادة التحرّر والمقاومة علاماتٌ تسكُنُ بِنية ما طمحَ هذا العمل الفنّي إلى التّعبير عنها.

فضلًا عن توظيف الاستدعاء «التّراثي لشخصيّات يوسف/ زليخة/ المتنبّي/ نقفور، وولادة/ وابن زيدون؛ ربّما يميطُ بهذه العلاقاتِ اللّثامَ عن ظلال سياسيّة بامتياز، وإشارات غير خافيةٍ عن أجواءَ من الفساد السّياسي والظّلم وانعدام العدل والاستقطابات.

خامسًا: استثمار تقنيّة العتبات النّصيّة الدّاعمة:

وظّف محمّد حافظ بعضَ عنوانات قصائده بما يستدعي بعضَ التّعابير الكاشفة عن إراداة استعادة الوطن، من مثل عنوان قصيدته:

(ص٩٢/ ربيع اللّقاء) الذي يستدعي- بقوّة- تعبير: الرّبيع العربي، بوصفه حلمًا وأملًا لم يكتملْ، وضيّعته براءةُ الثّوار في مواجهة خبثِ عدوّه وتآمره.

والتوقّف - مثلًا- أمام قصيدة أبي الطيّب [ص٨٦] والتقاط المشهد الذي دارت حوله بِنية القصيدة التي استهدفت استنقاذَ الوطن من خلال رمزيّة استنقاذِ سيف الدّولة من حاشية الغشّ، وحجاب الأخبار= كلّ ذلك يكشفُ عن إرادة استنقاذ الوطن- اليوم- ممّا لحق به، وتراجعت بسببه منزلته.

ومع التقدّم- مع تطوّر القصيدة- تتفجّر لحظاتُ التّنوير لتنكشف السّتائر التي حرص الشّاعر على أنْ تبقى مُسْدلة، عندما يقول: (ص٨٧):

- وبين الشّعر وسيف الدّولة

أزمنة

فضّت ما بينهما

من أسرار

زرعت بين الشّعر وسيف الدّولة

ألف جدار

فإذا ببلاد الأمن

بلاد الخوف

تلفّ على كفّيك سوار العار

في هذا السّطر الشّعري الموجع (فإذا ببلاد الأمن/ بلاد الخوف) سقط السّتار واتّحد الواقع بالتّاريخ المُستدعَى؛ ليحكي قصّة الوطن الآن، ويدعم هذا التّحليل ذلك الاستدعاء الذّكي لنقفور (ص٨٩) يقول الشّاعر:

- نقفور الآن

- يدور مع الأسوار

- منذ سنين التّيه يفكّر

- كيف سيدخل هذي الأرض

- على مشرحة الحرف

- وولولة الأشعار

«ونقفور» بتاريخه الحربيّ، وانتمائه الغربي، ورمزيّته المعادية الكافرة، وتعدّيه على الأمّة؛ يرسّخ الأزمةَ المعاصرة في تسلّط الغرب على مقدّراتنا، واستباحته أرضنا!

ويدعمُ هذا التّوجهَ في قراءةِ قضيّة الدّيوان اختتامُ لحظة التّنوير في هذه القصيدة بضفيرةٍ تجدل النّيل مع الفرات مع سلكٍ واحد على بُعد ما بينهما جغرافيًّا، لكنّ هذه الضّفيرة مقصودةٌ لتحلّ جزءًا من غموض الصّورة، وتعين على قراءة طبيعة الاستدعاء الذي جاء في خدمة القضيّة التّحرريّة في مصر بامتياز، يقول الشّاعر(ص٩٢):

- أتراك تجيء

- تلملم من أطلال النوّح

- حوافر خيلك

- زحفة ليلك

- حين ترفرف في بغداد

- وترسل ماء الشّعر رسولًا

- بين فرات المجد

- ونيل العزم.

٣/ جماليات استعادة الحياة/ استعادة الوطن:

خطابُ التشّكيل الفنّي

يظلّ فحصُ النّماذج الشّعرية المنتمية في الثّقافة المعاصرة أمرًا مهمًّا جدًّا، وضروريًّا وجوهريًّا، بسبب التّناوش الذي يستهدف أبناءه، ويعمد إلى إقصائهم من الدّراسة والمتابعة النّقديّة.

وهذا البعدُ هو الذي يحملُ على فحص ملامح تشكّل مذهب أدبي جديد نسبيًّا ومختلفٍ عن المذاهب الأدبيّة الغربيّة بالأساس من جانب، وفحص محدّدات عصريّة القصيدة في أعمال المبدعين المنتمين من جانب آخر.

٣/ ١ . مثالٌ غيرُ أخير على «الرّومانسيّة المنتمية»/ أو الوجدانيّة المنتمية: خطابُ المذهب الأدبي

الاتّجاه الوجداني بما هو اصطلاحٌ دقيق للظّاهرة الشّعريّة العربيّة المعاصرة؛ سكّه الدّكتور عبدُ القادر القطّ في كتابه المهمّ [الاتّجاه الوجداني في الشّعر، د. عبد القادر القطّ، مكتبة الشّباب، ١٩٩١م (ص٥)]؛ بعد أن ظهرتْ له فروقٌ جوهريّة في تجربة الشّعراء المصريّين المعاصرين الذين تأثّروا بالاتّجاه الرّومانسي في الغرب بالرّومانسيّة الغربيّة.

ونسْجًا عليه فإنّ هذا الدّيوان (قبلة مؤجّلة) يندرج ضمنَ ما يمكن تسميته بالوجدانيّة المُنتمية التي تتّسم برفْض اليأس أو الإحباط بالأساس، وتتجاوز الغيومَ والضّبابيّة إلى إعلان شفّافٍ للمواقف والمبادئ، وتتجاوز السّقوطَ في الأحزان المقعدة المُثْبطة إلى آفاق الاشتغال بالنّجاة الفرديّة والجماعيّة والوطنيّة، وتلوذُ بمحدّدات لغويّة وفنيّة لا تتنكّر للتّراث، بل تتعاطف معَه، وتستثمره بوجوهٍ متنوّعة.

وتعْيينُ هذا التّصنيف المذهبيّ مهمّ جدًّا؛ رصدًا لنوعٍ من الانحياز إلى الشّعريّة المتفائلة التي تتّجه نحْوَ الإسهام في تطوير جيناتِ الحياة، وترقّيها، إيمانًا بفكرة «الأدب الملتزم» أو بفكرة «رساليّة الأديب» وفقَ المصطلح الذي سكّه د. جابر قميحة، وعمّقه د. علي عشري زايد.

ثمّ هو تصنيفٌ مهمّ قائمٌ على جُملة من الأدلّة الظّاهرة في بِنية قصائد الدّيوان على مستوياتِ عتباتها، ومعجمِها الشّعري، وتكافلها مع النّصوص التّراثيّة، واستدعاءاتها للشّخصيات التّراثيّة، وقضاياها الفكريّة الكبرى.

وفيما يلي رصدٌ مكثّف لعلاماتِ هذا الانتماء المذهبيّ الأدبي:

أوّلًا: المعجمُ الشّعري الوجدانيّ بامتياز، وتبرز الحقولُ الدّلاليّة التاليّة بصورة ظاهرة:

أ- حقل كلمات الحبّ والشّوق والعشق والغرام.

ب- حقل كلمات الألحان والطّيور والزّهور والعطور.

ج- حقل الآمال والأحلام والأحزان.

ثانيًا: استدعاءُ شخصيّات تراثيّة غزليّة بامتياز؛ كقيس/ وليلى، وابن زيدون/ وولادة بنت المستكفي.

ثالثًا: التّكافلُ مع نصوص الكتاب العزيز بوصفه المُهيمن على خلق السّياق الثّقافي العربي على امتداد التّاريخ.

وفي هذه النّقطة، تنوّعت أشكالُ التّناص مع الكتاب العزيز لتّتخذ الصّور التّالية:

أ- التّناص المباشر مع بعض الآيات كما في (ص١٥)

ولم تغلق حين قالت هيت لك

فالتقى القلبان حين المنسلك

وهو ما يستدعي قوله تعالى ﴿وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾ [سورة يوسف ١٢/ ٢٣].

ب- التّناص غيرُ المباشر باستثمار بعض الحقائق الصّلبة من القصص القرآني، كما في تكافله مع قصّة يوسف- عليه السّلام- (ص١٦)، وقصّة خروج آدم- عليه السّلام- من الجنّة (ص١٦)، يقول:

- ***وقميص*** وبقايا عروة

نصفها فكّت ونصف لم تفكّ

هذه ***السّكين.. هذا المتّكا***

حيلة الأنثى.. اقتدارًا.. يُحتبك

ويقول:

لم يكن ثمّة ***تفاح*** زها

يملأ النّفس فخاخًا وشرك

رابعًا: صناعةُ تشبيهات بعناصرَ شديدةِ الارتباط بالثّقافة الإسلاميّة، من مثل تشبيهه الطّيور بالوحي المنزّل!

يقول (ص١٩):

- فإليك تبتدر الطّيور منازلا

وكأنّها وحي وأدرك منزله

والوحيُ والتّنزيل كلماتٌ شديدة الارتباط بالمعجم الإسلامي، وتضفيرُها في صناعة التّشبيهات مسألةٌ تكشف عن هذه الشّعريّة المنتميّة بصورةٍ شديدة الوضوح.

٣/ ٢ ديوانُ قبلة مؤجّلة: خطاب التّشكيل اللّغوي:

إنّ تحليلَ لغة هذا الدّيوان الذي يلوذُ بالغزل سبيلًا إعلانُ موقفٍ وطنيّ وسياسي يفرض تأمّلَ مسلكه على ثلاثةِ مستويات، هي:

أوّلًا: مستوى المُعْجم الذي جنح في ظاهرةٍ لحزمةٍ من الحقول الدّلاليّة الوجدانيّة بوصفها ستارًا مرواغًا، ولحزمةٍ من كلمات «حقل الثّورة» بوصفها الغرضَ المقصود، والقضيّة المنشودة.

وفي هذا السّياق الأخير تتجلّى المفردات التّالية:

أ- مفردات السّجن والقهر (ص٣٧)

أهـــي الحيـــاة تخافها　　　أم أنّ أشيـــــاء هناك

سجنـتك في مـــرآتها　　　***قهرت*** بأوهـام سماك

وما يرتبط بهذا الحقل من كلمات كالأسوار والقيد (ص٨٩)

- نقفور الآن

يدور مع الأسوار

والأسوار مفردةٌ مرادفةٌ للسّجون تحوّلت وتطوّرت دلاليًّا بموجبِ قانون المجاورة أو المجاز المرسل.

ويقول (ص٦٦): ألمح رغمَ سواد اللّوحة نقطة ضوء/ ***قيدًا*** ينكسر

ب- مفردات الثّورة الصريحة (ص٦٥)

- يا هذا الخيط الفاصل بين الوطن النّائم

في الأحلام يداعب أوراق الأشجار

وبين *الوطن الثّائر* في قلب الأحرار

ويقول الشّاعر (ص٦٦):

- ألمح رغم سواد اللّوحة نقطة ضوء

. . .

وطنًا *ينفض* وجع الذّل

ويرتبط بهذا الحقل مفرداتٌ من مثل (الشّهادة/ الفداء) يقول (ص٩٤):

- تعالي نعيد قراءة سفر *الشّهادة*

- ونعبق منه الهواء الجديد

- نودع عصر الرّدى والبلاده

- ونبحر في أغنيات القصيد

. . .

تعالي فخيل *الفداء* استعدّت

سنابكها

. . .

تصافح حلماً على ناظرينا

. . .

يحطّم *قيد* الرّدى والحدود

إنّ هذه المفرداتِ التي تنتمي لحقلِ المقاومة هي التّقنيّة الفنيّة التي استثمرت المعجم الشّعري لمواجهة ستائر مُعجم الغزل، وتحويله إلى معجم شفّاف يخفّ من حدّة كثافته لتستعلن من ورائه حقيقةُ القضيّة الفكريّةً والموضوعيّة التي يتغيّا الشّاعر خدمتها.

ثانيًا: مستوى التّراكيب:

استطاعَ محمّد حافظ أنْ يتوصّل إلى جُملة من التّراكيب اللغويّة نجحت في تحقيق أمرين، هُما:

أ- الكشف عن الشّعريّة المنتمية، كما تجلّى- مثلًا- في الصّورة التشبيهيّة التي نهضت على استثمار مفردتي (الوحي/ التّنزيل) بما هما كلمتان شديدتا الارتباط بالهويّة الدينيّة.

ب- الكشف عن قضيّة الدّيوان الفكريّة لحلّ شفرة الغزل، بوصفها غرضًا مراوغًا غير مقصودٍ بالأساس، ليستحيل معادلًا موضوعيًّا للوطن المستعاد/ والحياة المستعادة.

وفي هذا السّياق، تبرز بعضُ التّراكيب اللغويّة التي استثمرت «النّيل» بوصفه علمًا جغرافيًّا مائزًا شديدَ الخصوصيّة، محاطًا بعددٍ من العناصر النّحويّة التي توجّهت لبيان أزمة الوطن وما يعانيه.

يقول الشّاعر (ص١٨):

- فأنا وأنت الضّفتان.. وبيننا

نيل تحوّل مَن أراد تحوّله

ينساب تنتعش المدائن سنبلات (م)

في مـــداها تستقــيم الأسبـلـة

في هذين البيتيْن تتبدّى عناصرُ تنمية الوطن بامتياز؛ الإنسان، مطلق الإنسان- رجلًا كان أو امرأة-، والمقدّرات التي منحها الله لهذا الإنسان على هذه الأرض، وهي هنا «النّيل».

وعلى هذين العنصرين تبنَى الحضارة، وتنتعش الحياةُ والأوطان.

ويقول الشّاعر (ص٢٥):

- يومَ كان النّيل يسري

بيننا يرجو اقترابا

والتّحليل النّحوي لصدرِ هذا البيت الأخير، ولا سيّما موقعيّة (كان) التي تنقلنا بصورة مدهشةٍ إلى تأمّل وضعيْن، وضع منصوص عليه يمتلئ بالحيويّة والجريان، ووضع مسكوت عنه لفظيًّا فقط، لكنّه حاضرٌ بقوّة بموجب الدّلالة التي فجّرتها (كان).

«كان» في هذا البيت قامتْ ناعيًا بين المصريّين ترثي حالَ النّهر العظيم في لحظة زمنيّة تتمدّد الآن في مواجهة زمان (كان)!

ثالثًا: مستوى الظّواهر الأسلوبيّة:

ينتجُ فحصُ قصائد هذا الدّيوان عن شيوعِ بعض الظّواهر الأسلوبيّة بصورة خاصّة:

١/ شيوع استثمار الفعل المضارع في التّراكيب.

٢/ شيوع التّراكيب التّعجبيّة.

٣/ شيوع التّكرار.

٤/ شيوع استثمار الضّمائر.

١/ شيوع التّراكيب الفعليّة:

يمثّل استثمارُ التّراكيب الفعليّة، ولا سيّما الجمل المبدوءة بفعل مضارع، وهذا الشّيوع بدا واضحًا جدًّا في كلّ قصائد الدّيوان، والأمثلةُ على ذلك كثيرةٌ جدًّا منها: (ص٧؛٨)

- ***ويفضفض*** الآلام من جسـد ترنّـح كالذبيـح
- ينساب كالنّغم الندي على الأعالي والسّـفوح
- ***ويعيد*** للجسد المحطّم (م) صــرحــه ***ويبثّ*** روح

ويقول (ص١٠):

- ***أشتاق أفرح*** يا فؤادة هل عتريس ***يسمح*** أم ***يزيد*** نواحا
- ***أشتاق ألمح*** في يدي يدًا ***تشتاق*** مثلي أنْ ***تنير*** صبــاحــا

ويقول (ص١٣):

أحثو ترابك علّني ***أشتّم*** ما ***يحيي*** رجائي أو ***يشدّ*** ركابي

فأهيم مجذوبًا ***يلوح*** له المدى قيس ولا ليلى ***تردّ*** صوابي

أجتاز أحجبة الغـــــــرام كأنّني نسم ودونك ألف ألف حجاب

والتّحليلُ التّركيبي للموقعيّات التي شغلها الفعلُ المضارع يكشف عن تنوّع حقيقي لاستثمار الشّاعر له تركيبيًّا، فقد توزّع استعماله على ما يلي:

أ. مواقع العمْد والرّكان المؤسّسة لأنماط الجمل الفعليّة والاسميّة معًا.

ب. مواقع التّوابع بما تمثّله من قيود، ولا سيّما في موقعيّة النّعت الجملة.

وهذا الشّيوعُ في توظيف الفعل المضارع الذي خلصَ لتعيين الوقت الممتدّ/ الحاضر، والمستقبل معًا؛ يكشف عن نمطٍ من عدم الهروب أو الانسحاب أو الفرار للماضي شأن كثيرٍ ممّن لا يستطيعون مقاومةَ ضغوط اللّحظة العصيبة الرّاهنة، فيلوذون بالماضي المريح، وشأن مَن لا يستطيعون رؤية المستقبل، ويفقدون الثّقة فيه، وتحيط بهم علامات اليأس والإحباط فيفرّون نحْو الماضي بوصف ذلك الفرار استراتيجيّة نفسيّة للمقاومة من ضغوط الانسحاق.

إنّ الفعلَ المضارع- بما يملكه من طاقات الاستحضار- يكشف عن طاقة تعالن بحضورِ الذّات العربيّة المسلمة، وتحدّيها لضغوط الواقع، واستشرافها المستقبل بروح جادّة متفائلة واعية.

والحقيقةُ أنّ الحرصَ على تحقيق الحضور واستحضار الذّات الواعيّة المتأهّبة لم يقف عند حدودِ توظيف الفعل المضارع، ولكنْ جاء أسلوبُ النّداء وفق النّمط (يا+ منادى نكرة مقصودة منصوب) ليدعمَ هذا الحضور والاستحضار للذّات بوصفِ ذلك تقنيةَ مقاومةٍ روحيّة كاشفة عن قدرةٍ كامنة في النّفس تستوعب القدرةَ على مجاوزة اللّحظة الرّاهنة المهزومة.

٢/ شيوعُ التّراكيب التّعجبيّة والاستفهاميّة:

يمثّل شيوعُ التراكيب التّعجبيّة بصورةٍ واضحة ملمحًا أسلوبيًّا آخرَ من ملامح بناء التّراكيب في ديوان قبلة مؤجّلة، وربّما يكفي في هذا السّياق التوقّف أمام نمطٍ واحد من أنماط التّعجب التّركيبي للدّلالة على ما يحقّقه من وظائف للقضيّة مشغلة عناية الدّيوان بها؛ يقول الشّاعر (ص٧):

خطأ طلبت.. فليته ما ***أعذب الخطأ*** الصّريح.

ويقول (ص٨):

- ما أجمل الخطأ المؤانس (م) للجريحـــة والجريـــح

ويقول (٦٢):

- ما أروع شعـــرك حين ارتاح على كفّ الطّهر نداه

ويقول الشّاعر مستثمرًا التّراكيب الاستفهاميّة المتنوّعة (ص١٧):

- ***أأدور*** في فلك انتظار بينما

يزوي فؤادي في فراغ الأخيلة

ويقول (ص٢٠):

– أنا ها هنا .. وهواك أوّل قبلتي

كيف استقام وراءه لن أسأله

ويقول (ص٣٨):

من راح يبحر في الهموم (م) تجـــرّه نحـــو الهلاك

والحقيقة أنّ تحليلَ التّراكيب الاستفهاميّة الفاشيّة تكشف عن اتّساع مدى الاضطراب والفوضى الذي يستدعي– بصدق– التّوافرَ على فحص علاماتها، والسّؤال عن أسبابها، ومسبّباتها؛ وهو الأمرُ الذي يفسّر تنامي كثافةِ اللّجوء إلى تقنية التّراكيب الاستفهاميّة المتنوّعة.

ومن جانبٍ آخر فإنّ ظهورَ التّراكيب التّعجبيّة، في نمطها القياسي الأشهر– وإنْ كانت نسبةُ كثافته أقلّ من التّراكيب الاستفهاميّة– يمثّل انعاكسًا لحالة الدّهشة الموجعة من أحوال الوطنِ في سياق قراءة هذه الحالة الرّديئة في ضوءِ ماضيه الماجد، وفي ضوء المقدّرات المذهلة التي يمتلكها على مستوى الكنز البشري المتمثّل في أبناءِ هذا الوطن العريق، وعلى مستوى المواردِ الجبّارة التي منحها الله– سبحانه وتعالى– لهذه الأرض المباركة حقيقة لا مجازًا.

٣/ التّكرار:

تمثّل ظاهرةُ التّكرار في هذا الدّيوان ظاهرةً أسلوبيّة فاشيّة الانتشار في كثيرٍ من أبياتِ قصائد هذا الدّيوان، ومن أمثلة ذلك: (ص٧)

خطأ طلبتك هل صحيح   أم أنّه القلب الجريــــح

خطأ طلــبت فليتـــــه   مــا أعذب الخطأ الصّريح

ويقول (ص١٠): أشتاق أفرح

أشتاق ألمح

وفحص التّكرار- يقف منفصلًا- عن الظّواهر الأسلوبيّة شائعة الانتشار كالاستفهام والنّداء، وإنْ كانت هذه الأخيرة يمكن إدراجُها ضمن ظاهرة التّكرار، لكنّني أقصد في هذه المسألة المتعيّنة التّكرارَ بمعناه الحرفي، أي إعادة **تركيب نحويّ** بعينه لفظيًّا.

ومن أمثلة ذلك- بجانب ما سبق هنا- ما يلي (ص١٩):

أنا لا أحبّك

هل سمعت صدى الفؤاد (م)   وأعاده إنّي أحبّك بدَّله

أنا لا أحبّك

مثلما ترجيــن يـــــا   قلبًا تفنّنه الزمان وجمّله

وللتّكرار في صورته هذه المغلقة يتحرّك ليحقّق حزمةً من الوظائف الدّلاليّة، وأهمّها النّهوض بوظيفتين، هُما:

أ- الوظيفةُ الدّاعمة التي تستهدف التّرسيخ لقضيّة الانتصار للوطن المهزوم المأزوم.

ب- الوظيفة الحجاجيّة التي تستهدف تحقيقَ الاقتناع بقضيّة استعادة الوطن/ استعادة الحياة بوصفها قضيّة ناجحة بامتياز.

٤/ شيوعُ استثمار حركة الضّمائر:

الضّميرُ من المنظور النّحوي معرفة، ومعرفة من الدّرجة المتقدّمة على سلّم تراتب المعارف في أجروميّة النّحو.

والضّميرُ يتحرّك بطاقةٍ اختزاليّة تحقّق استيعابًا لقطاعات كبيرة جدًّا ممّن تمثّلهم هذه الضّمائر، وفقَ منظومة تصنيفها إلى: ضمائرَ تكلّم، أو ضمائر خطاب، أو ضمائر غياب.

وفحصُ تراكيب قصائد الدّيوان يكشفُ عن ارتفاع كثافة استثمار ما يلي:

أ- ضمائر الخطاب للأنثى التي تتجلّى مجازًا عن الوطن العظيم بامتياز.

ب- ضمائر التّكلم.

وتعانقُ توظيفِ هذين القطاعيْن من التّراكيب التي تنهض على استثمار ضمائر التّكلم/ والخطاب؛ كاشفٌ عن تحمّل الذّات المسلمة العربيّة المعاصرة عن وعيٍ لهموم الوطن من منظور عاشقٍ يتجاوز حدودَ التّعاطف الأوّلي إلى مساحاتٍ واسعة جدًّا من العشق والتّقدير الواعيين المؤسّسين على استصحابِ الدّواعي الحافزة على هذا العشق من منظورات الدّين، والواقع، والتّاريخ، واستصحاب المحدّدات الوطنيّة.

ومن نماذجِ توظيف الضّمائر من هذين القطاعيْن ما يلي:

(ص٨)

هلّا *تركت* الحزن وقتًا (م) ***وانســللت*** من الجــروح

ويقول (ص١٢/ ١٣)

- ما زلت *أختار* المنى وجعا.

-*أحثو* ترابك علّني *أشتم*...

-*فأهيم* مجذوبًا يلوح له المدى

- أجتاز أحجبة الغرام...

- أدمنت فيك الحبّ...

إنّ هذا التّنوّع في الضّمائر، ولا سيّما في تضفير (ضمائر التّكلم/ والخطاب) كما في (أدمنت/ فيك) متمثّلا في توظيف تاء المتكلّم وكاف المخاطبة؛ يمثّل ظاهرة أسلوبيّة مهمّة جدًّا في الكشف عن الوعي القائم الحاضر بحركةِ الذّات العاقلة الواعية بقضيّة الوطن الجميل المعشوق المستحقّ.

٤/ ملامحُ عصريّة القصيدة في ديوان (قبلة مؤجّلة):

مدخل إلى الخطاب الدّفاعي عن الشّعريّة المنتميّة المحاربة

ثمّة نمطٌ من الإقصاء الواعي لنماذج الشّعريّة المنتمية إلى أصول الهويّة المصريّة من جانبِ الحركة النّقديّة المتابعة، وهو إقصاءٌ مؤسّس على حزمةٍ من اتّهامات هذه النّماذج فنيًّا.

والغرضُ من هذه المسألة المتعيّنة يستهدف أمريْن، هُما:

أوّلًا: بيانُ فنيّة محمّد حافظ في إبداع هذا الدّيوان، وهي الفنيّة الكاشفة عن شاعريّة حقيقيّة.

ثانيًا: إنجازُ قدرٍ من الدّفاع عن الشّعريّة المنتمية ضدّ الاتّهامات بتراجع جماليّاتها.

وفحصُ قصائد هذا الدّيوان يكشف عن حزمةٍ من علامات عصريّة القصيدة، ومن هذه العلامات:

أوّلًا: توظيفُ غرض الغزل توظيفًا مراوغًا.

ثانيًا: توظيف تقنيّة الإيهام الشّعري.

ثالثًا: توظيف تقنية استدعاء الشّخصيات التّراثيّة.

رابعًا: توظيف تقنية عناصر ثقافيّة معاصرة، كعتريس وفؤادة.

خامسًا: توظيف عناصر معجميّة مولّدة شائعة الاستعمال في العصر الحديث، من مثل:

- (طلب في معنى رنّ الهاتف، ص٧)
- (فستان، ص ٥٨)
- (ليست شرعيّة، بإيحاءاتها السّياسيّة الرّاهنة، ص٣٣)

سادسًا: التّجديد في مستوى التّصوير البياني/ الفنّي الذي يستثمر مصادرَ حديثةً معاصرة في بنائها وتشكيلها.

ومن العلاماتِ العصريّة التي تحتاج إلى قدرٍ من التأمّل التّكافل/ التّناص مع بعض النّصوص المعاصرة، وهو ما أراه في تناصّ قصيدة: (مكالمة خطأ، ص٧–٨) مع قصيدة (لا تكذبي) للشّاعر المصري المعاصر: كامل الشّناوي التي أبدعها عام ١٩٦٢م، ولحّنها محمد عبد الوهاب، وغنّاها أكثرُ من مغنٍّ أشهرُهم السّيدة نجاة الصغيرة، ولا سيّما في المقطعين التّاليين:

- (ما أعذب الخطأ الصّريح)

الذي يستدعي بقوّة بيت كامل الشّناوي:

(ما أهون الدّمع الجسور إذا جرى)

والاستمرارُ في قراءة قصيدة محمّد حافظ «مكالمة خطأ» يستدعي الإيقاع الموسيقيّ لبعض مقاطع أغنية/ قصيدة: (لا تكذبي).

وهذا الملمحُ الخفيّ لنمطٍ عبقريّ من أنماط التّكافل/ التّناص مع عدد من النّصوص الشّعريّة/ والموسيقيّة الحديثة وجهٌ دالّ على التنوّع الثقافيّ لمصادر التّكوين الشّعري في هذا الدّيوان من جانب، ووجهٌ دالّ على عصريّة القصيدة كذلك.

***

المراجع:

- الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، للدّكتور عبد القادر القطّ، مكتبة الشّباب، القاهرة، ١٩٩١م.
- في الشّعر الإسلامي والأموي، للدّكتور عبد القادر القطّ، مكتبة الشّباب، القاهرة ، ١٩٨٨م.
- قبلة مؤجّلة، (ديوان شعر) للشّاعر محمّد حافظ، مؤسسة الجيل الجديد، وصفصافة للنشر والتوزيع، دمشق، القاهرة، ٢٠١٨م.

***

(٨)

مَن يذهب وجع العالم؟!

قراءة في ديوان «عازف ولا وتر» للشاعر محمد حافظ

مدخل: الشّعرُ طريقٌ لتغيير العالم:

كان ممّا استقرّ في برامج النّقد والمعرفةِ في تراث العربِ النّظرَ إلى الشّعر على أنّه: علمُ قوم لم يكنْ لهم علمٌ أرفع منه، على ما رُوي عن عمر بن الخطاب- رضي الله عنه-، ومنذُ ذلك التاريخ البعيدِ وهناك شعورٌ قويّ بأنّ للشّعر طاقةً إيجابيّة على تغيير العالم، من منظورِ هذه الثقافة العربيّة على الأقل. ثمّ جاء الإسلامُ ليعزّز هذ الشّعور فيما عُرف عند المحدّثين باسم أحاديث الشّعر، واستنبط نفرٌ من دارسي الشّعرية العربيّة أنّ الشّعر في التصوّر الإسلامي يعزّز الفرحَ السّاكن، على حدّ تعبير «أسعد دوراكونيتش» في كتابه «علم الشّرق».

١ـ محمّد حافظ: «انتماؤه الشّعري»:

والشّاعر «محمّد حافظ» صوتٌ من أصوات الشّعرية المُنتمية، وهو التّعبيرُ الذي ألحُّ عليه منذ فترة، وأقصد به الانْطلاقَ في التّعبير الشّعري من إحساسٍ بالهويّة، ومن رؤيةٍ خاصّة للكون والوجود والعالم تستصحِبُ انعكاساتِ التّوحيد الإيجابي الطّامح نحو فرح الرّوح، وبهجة العقل معًا. وهذه الشّعرية

المتمية ظاهرةٌ من عنوانيْ ديوانيْه السّابقين: (ستعودُ أصواتُ البلابل، سنة ٢٠٠٥؛ والشّارع الممتدّ شرقًا سنة ٢٠٠٧).

ولعلّ أظهرَ خصائص هذا المذهب الشّعري هو اقترابُه بدرجةٍ كبيرة من الوجدانيّة أو الرومانسية الخضْراء التي تصدرُ عن شعورٍ إنسانيّ متفائل بالمستقبل، ومتعلّق بالسّماء.

وهذا الدّيوان «عازف ولا وتر» سنة ٢٠١٤م، مثالٌ جديد على انتماء الشّاعر إلى الشّعرية المُنْتمية بأدلّة الفكرة والمعجم الشّعري، وخريطة الصّور الشّعرية، وملامح التّكافل مع نصوص الماضي التراثيّة، أو ما يُعرف باسم «التّناص».

إنّ التّحليلَ لمجموع هذه العناصر التي تنهضُ بالقصيدة المُعاصرة في شعر «محمّد حافظ» ربّما يكون كاشفًا عن قدرٍ كبيرٍ من العطاءِ في سبيل دعْم الشّعرية المنتمية في ظلّ سَعْي محمومٍ لإسكاتِ الصّوت النّبيل في أرْوقة الثقافة المصرية القائمة.

٢ـ وجعُ العالم:

يظلّ الشّعرُ هو ذلك الكائنَ الخصْب الذي لا يُمكن أنْ يكون محدودَ العطاء، وهذه الحقيقة باقيةٌ على الزمان، ويتأكّد حضورُها مع كلّ قصيدة تضرب بسهمٍ وافرٍ في الشّعرية.

إنّ قراءة ديوان «عازف ولا وتر» تفتحُ آفاقًا مترامية على الفكر والمَضامين، ولكنّ خيطًا مركزيًّا يمكنكَ أنْ تلمحَه على امتداد قصائدِه جميعًا، وهذا الخيطُ يمكنك أنْ تعنْونَ له باسم «وجع العالم».

إنّ ثمّة شعورًا نبيلًا طاغيًا يتملّك الشّاعر، ويفرضُ هيمنتَه على الدّيوان كلّه، وتستشعرُ آثاره في معْجَمِه وتراكيبه وصورِه.

إنّ الدّيوان في عتبةِ «الإهداء» لائذٌ بالأنثى رمزًا خصبًا للحنان؛ لكي تنقلَه من هذا العالم بعيدًا طامحًا نحوَ عالم مُفارق:

خُذِيْنِي حَيْثُ لا سَمْعٌ ولا بَصَرُ

خُذِيْني حَيْثُ لا جِنٌّ ولا بَشَرُ)

إنّ فحصَ بِنية الضّمير (ي) المخاطبة المتكرّر في الفعل الأمر (خذيني)، وهو يعانق طباق الاستغراق (سمع/ بصر)، (جن/ بشر)؛ قائدٌ إلى هذا الطّموح الطاغي إلى مفارقة الوجود الموجع.

وهذه الفكرةُ المركزيّة يدعمها مجموعةٌ من الحقول الدّلالية الفرعية الدّائرة في فلكها، وهي المتمثّلة في:

أوّلًا: طلب الترفق والرحمة:

يقول في ص٧: رفقًا بنا محبوبتي.

يقول في ص١٨ : (أعيديني إلى نفسي فقد تاقت إليّ نفسي وما كانت سوى أنتِ).

إنّ هذه الرّوح التوّاقة إلى النّجاة كاشفةٌ عن حجم الشّعور بالوجع في هذا العالم.

ثانيًا: حقلُ الصّراع والمعاناة:

ويرتبطُ بالحقل السّابق حقل كالمقدّمة له، يمثّل صراعَ الشّاعر مع العالم وظواهره السّلبية، وقد تنوّعت تجلّياته المختلفة، وعلاماته الكثيرة:

يقول الشّاعر ص١٢:

(وكأنّ روحًا غير روحي داخلي

أو داخلي روحان ملّكتا الجسدْ

روح تشدّ إلى اليمين وأختها

نحو الشّمال وصرت بينهما بَددْ)

وبالرّغم من تقليديّة الصّورة في المشهد، فإنّه ظاهرُ الدّلالة على هذا التمزّق والمعاناة والصراع النفسي المتأجّج.

ويرتبطُ بهذا التمزّق شعورٌ جارفٌ بالخوف والحيرة، وهو ما يعكس عنوانًا مثل (المجهول)، ص٢٥ يقول الشّاعر:

إلامَ ستحملنا يا زمانُ ... وأيامُنا الحالياتُ امتهانُ
وفي خطونا ذبذباتٌ.. وخوفٌ ... بملءِ العيونِ.. وحلمٌ مُدانُ

ويقول:

وحتّامَ نبقى بليل المآسي ... بلحن يُبَكّي ولحن يُوَاسي
همومٌ وما يُرتجى من دواءٍ ... تهُدُّ متونَ الجبال الرواسي

إنّ هذه الأبياتِ صريحةٌ ناطقة بالأزمة والمعاناة والمهانة والهزيمة واللّوم، وهو الأمر الذي قلنا: إنّه تجلٍّ لوجع العالم المُعاصر لدرجةٍ وصلتْ في هذه القصيدة تعيينًا إلى تعيين نوعٍ رهيب من الألم والدّمار، يقول:

إلامَ وهذِي طيورُ المُنَى عَلَى الأرضِ صَرْعَى هُنَا أو هُنَا
وكيفَ الحياةُ إذا ما هَوَتْ أمانِيُّهَا إِثْرَ عَزْمٍ وَنَى
سلامٌ زمانَ الرَّدَى والدِّمَا سلامٌ زمانَ الأَسَى والضَّنَى

إنّ تنامي الوجعِ وصلَ بالشّاعر إلى حدٍّ جمعَ فيه لهذا الزّمان المقيم أربعةَ محدّدات جامعة بين النّتيجة وأسبابها؛ ذلك أنّ انتشارَ الرّدى والدّماء خالقٌ لأجواء الأسى والضّنا، وهو نوعُ تصعيدٍ بأزمةِ العالم كاشفٌ عن الوجع المُستفيض الذي يستغرق الوجود.

وتنسربُ روحُ المعاناة في هذا الدّيوان كلّه لتقف دليلًا وشاهدًا على ما نقرّره من سيطرة الفكرة وسطوةِ الوجع، يقول في قصيدة (عروج) ص٣٠:

في عيون الناس حُزْنٌ حينما أر
نو أراه مشعلًا نار احتراقي

وهذه بعضُ ملامحِ الشّعرية المنتمية التي تهفو للتّخفيف عن النّاس والتعاطف مع آلامهم والسّعي نحو مشاركتهم من أجل رفع الوجعِ عنهم.

ثالثًا: حقلُ الأمل في النّجاة:

ويقفُ بجوار حقلي المعاناة وطلبِ الرحمة حقلٌ داعمٌ للفكرة المحوريّة في الدّيوان يمكن التعبيرُ عنه بعبارة: حقل الأمل في النّجاة؛ إذْ يمتلئ الدّيوان- ولا سيّما مع نهايتِه إذا صدَّقنا أنّ تصميم الدّيوان جزءٌ كاشفٌ عن شاعرية الشّاعر كذلك- بروح مُتفائلة ترنو إلى المستقبل بعين الأمل، وهي روحٌ تفرضها طبيعةُ الشّعريةِ المنتمية الموصولة بالسّماء المسْكونة باليقين في تحقيق الخير والفرح، يقول الشّاعر: (للّيل آخر، ص ٨٧):

دَمَعَاتُ قَلْبِكَ دَغْدَغَتْ فِيْنَا الْمَشَاعِرْ

يا مُقْبِلًا .. باللهِ لا تَخْشَ الْمَحَاذِرْ

....

يَسْتَشْرِفُ الأمَلَ الْمُعَلَّقَ بالنواظِرْ

تحياهُ مُؤْمِنَةً بِأَنْ للَّيْل آَخِرْ

إنّ هذا الصوتَ يبقى واحدًا مِن أهمّ موائزِ الشّعرية الْمُنتمية التي لا تعرفُ اليأسَ مهْما تكاثرت عليها سهامُ الآلام والأوجاع، إنّه الصّوتُ الذي يؤمن، وينطلقُ بهذا الإيمان واليقين في علوّ الله تعالى وقيوميّته وعدلِه الذي يحقُّ الحقّ في نهايات المَطاف.

ويقول (وتحلو الحياة، ص٩٥):

نعم صاحبي سوف تحلو الحياةْ ونرفـــع هامـــاتنا والجبـــاهْ

وتتكرّر جملةُ الصّدر هذه كثيرًا في هذه القصيدة لتكون صوتًا ختاميًّا لرحلة المعاناة والصّراع في التصوّر الفكري الذي يحكم رؤيةَ الشّاعر نحو العالم.

٣ـ أبعادُ الشّعرية المنتمية:

إنّ محوريّة الأمل في مواجهةِ أوجاع العالم وهزائمِه ومحنِه وآلامه تبدو هي البُعْد المركزي على مستوى الموضوع/ التّيمة الدّالة على الشّعرية المُنْتمية.

وهو الأمرُ الذي قلنا إنّه يعزّز الفرحَ السّاكن، والبهْجةَ الآمنة، وهو الملمحُ الدّلالي الذي ينطق به الدّيوان في المحصّلة النّهائية دعمًا لثقافةِ اليقينِ لانْتصار الله تعالى للخير والحقّ.

ويؤازرُ عطاءَ الموضوع للشّعرية المُنْتمية مجموعةٌ أخرى من عناصر بناء القصيدة، تتوزّع على العناصر التّالية:

١ـ المُعجمُ الشّعري.

٢ـ الصّورةُ الشّعرية.

٣ـ تكافلُ النّصوص (التناص).

أوّلًا: المُعجمُ الشّعري:

وربّما كان كافيًا- إلى حدّ ما- ما سبقَ أنْ ظهر في معالجةِ الفكرة المحوريّة المهيمنة على الدّيوان ليكشف عن سُهْمة المُعجم الشّعري في الدّلالة على الشّعرية المنتمية، ولكنْ من المهمّ أنْ نضيفَ إلى ما سبق ألفاظَ حقلِ الأمل واليقين في انتصار الحقّ، من مثل:

(تحلو الحياة، نرفع الجباه، تباركه، يجمعنا، يأمن، فجر الضياء)

إنّ هذا الحقل بألفاظه الواضحة أوّلُ دليلٍ على الشّعرية المنتمية للشّاعر، وهو الأمرُ الذي يعانق الموضوعَ المُهيمن على الدّيوان.

ثانيًا: الصّورةُ الشّعرية:

الرّوحُ الشّائعة في الديوان يسيطرُ عليها تراجعُ الصّورِ الشّعرية بدرجةٍ ما، وما هو موجودٌ منها يغلبُ عليه أمران:

أ- بعضُ الصّور العقلية البعيدة.

ب- ارتباطُ بعض الصّور بالرّومانسية.

وممّا يعكس هذه الرّوحَ الرّومانسية الخضراء المرتبطة بالرّوح المنتميةِ التي تفجّر قدرًا من مشاعر الحنين؛ قولُه ص١٢:

عين كـ "زمزمَ" في صعيد طيب

فيها الصفاء طبيعة لا مستجدْ

إنّ التّشبيه هنا يتجاوز البعدَ الشّكليّ سعيًا نحْو اقتناص المعنى أو الدّلالة الرّوحية التي تستحضر بمجرّد ذكر «زمزم» بكلّ عوالقها الدّينية والرّوحية، وارتباطها برحلة الحج.

ثالثًا: تكافلُ النّصوص/ التّناص:

ويرتبطُ بهذا الذي نقرّره من أمر الشّعرية المنتميةِ انتشارُ روح واردة من نصوص المرجعية الإسلاميّة- القرآن الكريم تعيينًا- إنْ بصورةٍ مباشرة أو بصورةٍ غير مباشرة، وهو ما يُعرف بتكافل النّصوص في بناء النّص المعاصر.

ومِن ذلك قوله ص١٦:

كأنّي السامريُّ طريدُ نفسي أو

أعيشُ «التِّيهَ» مَحْمُولًا على السَّبتِ

إنّ السّامري في البيت نوعٌ من التّناص الظّاهر الدّالّ على روح التّيه والضّياع، وهو مستمدّ من القرآن الكريم إذْ يقول تعالى: (قال ما خطبُك يا سامري، قال بصرت بما لم يبصروا به، فقبضت قبضةً من أثر الرّسول فنبذتُها وكذلك سوّلت لي نفسي قال فاذهب فإنّ لك في الحياة أنْ تقول لا مساس).

ويشيعُ في الدّيوان عددٌ من النّصوص التي تكشف عنِ انتماء الشّاعر في هذا الدّيوان.

٤: المرأةُ مجازُ الخصوبة والحضارة:

وممّا يثير الانتباهَ في هذا الدّيوان هو الحضورُ الحيّ للمرأة/ الأنثى التي تتجلّى في الحقيقة رمزًا على كثيرٍ من الدّلالات.

غير أنّ الرّمزية الظّاهرة في الدّيوان للمرأة تدور حول الحضارة، بحيث تستحيل المرأةُ معادلًا موضوعيًّا للحضارة في مراحلها الأخيرة، فهي مهدُ حضارةٍ بيضاء، تعادل الفجر أو ما يبثّه في الرّوح الإنسانية، وتتجلّى فجرًا للضّياء، يقول الشّاعر:

(غشَّى حضارة أمّة كانت له فجر الضّياء ومنبر الإبداعِ)

وهذا الوجهُ هو الذي يفسّر حالاتِ الاحتماء بالأنثى، المحبوبة، والمليحة، باعثة الدّفء، ينبوع الرّقّة، ومادّة «المدد» عند ضيق السّبيل، والطّفل البريء النّقي، والابنة الرّقيقة الحانية الودود، والأنثى عند الغضب منها، وذمّها، والشكاية منها، وتراجعها، وهزيمتها، وتشوّهها بفعل الآثمين؛ الأمرُ الذي يدعونا إلى القول: إنّ الغزل- في الدّيوان- يمثّل طاقةً شعريّة جبّارة بطلبها المرأة المجاز المتفجّر، وتبقى الأغراضُ الشّعرية أقنعة بامتياز.

إنّ «محمّد حافظ» يبقى صوتًا منتميًا يسْعى إلى تخْليص العالم من وجعه، طامحًا إلى متعة الحياة، وتحقيق الفرحِ السّاكن، والغناء البَهيج في ظلّ حضارةٍ آمنة ومُبْهجةٍ للرّوح.

وكأنّ الديوانَ يعدّ بمثابةِ مرثيّة أمّة تجاهدُ من أجل الحياة.

***

الفصلُ الثّالث

قراءات في القصّة المنتمية

(١)

النّجاةُ بالحبّ والحريّة
قراءةٌ في المجموعة القصصيّة (هان الودّ)
للقاصّ عصام عبد الحميد

(١) مدخل: النّجاة بالحبّ والحريّة، هل هذا ممكن؟

في تاريخ العرب الأدبي مراحلُ كاملة كان الحبّ عنوانًا شبهَ تامّ على عددٍ من منجزات الشّعراء، وهو بعضُ ما نلمحه في شعرِ الغزل العذري؛ حيث ظهر العنوانُ بشكل مثيرٍ للدّهشة، ومثل ظاهرة استغرقتها نظريّات تفسيريّة توزّعت على الدّيني والسّياسي والحضاري، ولمعتْ في تاريخ هذه الظّاهرة الشّعريّة أسماءُ لامعة، وحكاياتٌ آسرة، وتجذّرت تقنياتٌ فريدة على مستوى بناء القصيدة ومعجمها.

وبهذا السّطر التّاريخي أصبحنا نمتلك بعضَ إجابة عن السّؤال المحيّر الصّعب الذي طفرَ في افتتاح هذا المدخل.

وجرتْ مياه كثيرةٌ غامرة تحت الجسرِ في الاتّجاه نفسه، وتجلّت مذاهبُ أدبيّة جارفة تعلي من قيم الحبّ والحريّة، وتأكّدت مع مرور الأيام، وما تزال أهمّيتها تتأكّد، ولا سيّما في زمان الإنسان العربي المعاصر، بعد كثيرٍ من ممارسات اغتيال الحبّ والحريّة.

وهذه المجموعةُ القصصيّة للصّديق العزيز الأستاذ/ عصام عبدالحميد: (هان الودّ) تفتح البابَ واسعًا أمام طرح السّؤال من جديد.

تضمّ هذه المجموعة أربعَ قصص متفاوتةَ الحجم، وهي:

أ- هان الود.

ب- ميرين

ج- فراشات تائهة.

د- النّاب الأزرق.

وهي مجموعةٌ تلحّ على فكرة أساسيّة مركزيّة تتلخّص فيما يمكن أنْ نعبّر عنه بإمكان تحقيق مسارات النّجاة للإنسانيّة بالحبّ والحريّة.

وهذه المجموعةُ تنضمّ مع أخواتٍ كثيرات لها لتدعم فكرةَ عودة الرّومانسيّة الجديدة في الجغرافيّة العربيّة المعاصرة.

وحنينُ أدباء التّيارات الإسلاميّة له ما يسوّغه، ويغري بتفهّمه وقبوله، بسببٍ من أشياءَ كثيرة تتعلّق بطبيعة الفكرة الإسلاميّة التي تشكّل رؤيتهم للكوْن التي يشغل الوجدانَ فيها موقعًا مركزيًّا وتأسيسيًّا، تحكمها ظروفٌ خاصّة في تكوينهم قدْ ضغطتهم، وألهبتْ بسببٍ من غربة الرّوح، ومخاصمة المناخ الثّقافي والفكري والسّياسي لحركتهم ممّا جعل شوقَهم للحبّ والحريّة جارفًا وعنيفًا.

(٢) النّجاةُ بالحبّ والحريّة: مقال في خطاب الموضوع:

يطرِح عصام عبدالحميد- على امتداد قصصِه الأربعة- مسألةً ثقافيّة عميقة تتعاطى قيمةَ الحبّ والحريّة من منظورٍ منتمٍ محكومٍ بنوع ثقافةٍ إسلاميّة تحاول أنْ تتذرّع بقدرٍ ظاهر من التّسامح تقديرَ النّوازعِ الإنسانيّة، وتفهّم دوافعها.

وعصام عبدالحميد- وهو يطرحُ هذه المسألة- يستهدف مجموعةً من الغايات الفكريّة والأخلاقيّة بشكلٍ فنّي وجمالي ليعيدَ التّذكير بواحدٍ من أصول النّظر إلى الأدب والقصّ بوجه خاصّ، وهو الدّائرُ حول التّزكية والتّطهير والارتقاء على اختلاف المراحل الزّمنيّة التي ظهرت فيها هذه المصطلحات.

والمجموعةُ القصصيّة تلمسُ من وجهة نظر صاحبها، ولا سيّما مع تمثّل تكوينه الثّقافي والوجداني؛ أبعادَ التّشوّه الذي أصاب النّفسَ المصريّة والعربيّة والمسلمة في العصر الحديث بسببٍ من ظروفٍ كثيرة تردّ جميعًا من الغربة عن تجلّيات الفكرة الإسلاميّة النّقيّة.

في (هان الودّ) يظهرُ ملمحٌ من ملامح هذا التّشوه في تعالي الارتباط بالمال فوق قيم البرّ بالأب، صحيح أنّ المال جزءٌ أصيل في التّركيبيّة الإنسانيّة، وصحيحٌ كذلك أنّ كثيرًا من ملامح تشوّه البِنية الأخلاقيّة للإنسان تردُ من سبيله، لكنّ عطاءَ هذا الأب (مصطفى) لبناته من جانبٍ وتنامي غربة الإسلام عن ميادين التّربية والثّقافة والتعليم أسهمتْ في تنامي روح التشوّه في المنظومة الأخلاقيّة الواردة من مقامات الارتباط بالمال.

إنَّ خطرَ هذه المسألة ماثلٌ في تمدّد تأثيرها على البِنية الفكريّة لشخصيات بعض قصصِ المجموعة، وبخاصّة (هان الودّ) التي تمثّل مركزَ هذه المجموعة وأَساسها، فلقد نطقت بعضُ شخصيّاتها بكلامٍ خطيرٍ عبّر عن الزّواج في بعض مقاطع النصّ بكلماتٍ من معجم التّدنيس؛ تقول ناهد- إحدى بناته اللّائي وقفنَ معارضات زواج مصطفى بعد وفاة زوجه/ أمّهنّ: «وحين سمعتْ لفظَ الزّواج كانت قد أعطتِ الإشارة بإطلاق قذائفها بلا رحمةٍ ناسفةً كلّ الاعتبارات التي يمكن أنْ تُقال في هذا الموضع من الحياة.. المفاجأة عقدت لسانَه، تحجّرت عيناه من الدّهشة، شعرَ في لحظة أنّه كائنٌ جمادٌ بلا شعور، كانت تتكلّم بصوتٍ عال بكلمات مرتّبة كأنّها قد أعدّدتها، سهامٌ مسمومة صوّبتها نحْوه بدقّة متناهية، أخذت تطلق حممُها في كلّ اتّجاه: احترمْ سنّك الكبير، ماذا سيقول النّاس عن العجوز المراهق المتصابي؟ لن تدنّس البيتَ امرأةٌ عاشت فيه أمّها».

ومع تأمّل نقطة التّشوّه التي ظهرت في نقطةٍ مهمّة من جغرافيّة الحوار ختامًا لفقرة كاملةٍ من ردّ ناهد، وبغضّ النّظر عن استعمال ضميرِ الغائب في (أمّها) الذي كان من الأوْلى أنْ يكون (أمّي)! يمكننا أنْ ندرك خطرَ أثرِ تمدّدِ المال وإصابته للمنظومات العقليّة والفكريّة والإيمانيّة عند الإنسان المسلم المعاصر.

وقضيّةُ الحبّ في قصص عصام عبد الحميد تسعى دائمًا إلى التجسّد المادّي في صورة الزّواج بما هو التّرجمةُ المنطقيّة للعلاقاتِ الطّاهرة بين الرّجل والمرأة في التصوّر الإسلامى، وهي العلاقة المعبّرة بشكلٍ حقيقي عن مشاعر الحبّ

بين أيّ قلبين ينتفضان في رجل وامرأة، وهو الأمرُ المستقرّ المدعومُ بما أخبر به المصطفىﷺ من قوله: ليس أفضل من الزّواج للمتحابّين.

هذه القضيّة التي ظهرتْ فأراحتْ مصطفى ومُنى، وخلّصتهما من عذابات القلب، ورزقتْهما السّعادةَ التي كانت غائبةً عنهما، وتحوّلت العلاقةُ الزّوجيّة بحياتهما إلى ينبوعٍ يتدفّق بالإنسانيّة والاستقرارِ والسّكينة والرّحمة، وهي المفرداتُ المركزيّةً التي يلحّ التصوّر الإسلامي على إنزالها مقاصد الزّواج.

ويطمحُ عصام عبد الحميد إلى أنْ يكون الزّواجُ لقاءً بين روحين مُتناغمين، ولقاءً بين جسدين، يخلق متعةً وإحساسًا جديدًا بالحياة، ويخلق نوعَ كرامةٍ جديدًا يستمدّه كلّ طرف من طرفي العلاقة من الآخر، بما يظهره من كريمِ العشرة والقدرةِ على التّواصل والتّحاور والتّفاهم.

لقد بدا زواجُ مصطفى ومُنى مثالًا طامحًا نحو الزّواج بمفهومه المراد، ومنحهما القدرة على الإقناع بمقاومةِ التّشوّه الذي تركه المالُ في بعض النّفوس.

ولكنّ الأمر بدا على خلافِ ذلك في قصّة (ميرين)؛ حيث ظهرَ زواج ميرين من الرّجل الشّرقي، وقد لفّه الإخفاقُ من كلّ جانب، على الرّغم من اعترافِ القصّة بتحقّق المتعة الجسديّة، لكنّ الزّواج ليس لقاءَ جسديْن فحسب. إنّ مسألةَ الزّواج بما هي المعبّر الحقيقي لجلال الحبّ عليها أنْ تتنبّه إلى أنّ الإنسانَ روحٌ وجسد، وأنّ اجتزاءَ الإنسان في أيّة قضيّة هو حكمٌ نهائي بالإخفاق فيها.

وتعانقتْ قضيّةُ الحبّ بما هي أصلُ اللّوحة في القصص الأربعة مع قضيّة الحريّة فظهرت بجوارها داعمةً تقرّر أنّ الحبّ الحقيقي في حاجةٍ إلى ظهيرٍ وداعمٍ، ذلك أنّ النّفس المحبّة تحتاجُ إلى الحريّة لتعينها على التّحليق، ومقاومة أصنامٍ الأعراف والتّقاليد، وأصنام التّشوّهات التي أصابت النّفسَ المسلمة المعاصرة فسجنتها في سجونٍ متنوّعة.

لقد جاءتْ خدمة قضتي الحبّ والحريّة في قصص عصام عبدالحميد في مجموعته (هان الودّ) وقد ارتدتْ ثيابَ التّصور الإسلامي الحريص على الطّهر والتّعالي الأخلاقي، وهو ما ظهرَ في طلب الزّواج في هان الودّ وميرين، وهو ما ظهرَ- كذلك- في الأحكام القيميّة التي طالتْ بطلة قصّته (فراشات تائهة) التي دفعتْ ممارسات الفضائيّات، ووصمتها بكلّ قبح، وطالتْ بطلة قصّة النّاب الأزرق التي سمحت لنفسها أنْ ترافق رجلًا/ حيوانًا.

وطلب الطّهرِ مسألةٌ مركزيّة في المجموعة القصصيّة، وهي غايّة نبيلة ومعروفة في برامج غايات الآدابِ منذ زمان موغِلٍ في القِدَم.

وإنْ كان لا بدّ من كلمةٍ في اتّجاه تقييم الموضوع في (هان الودّ) فإنّ ثمّة اتفاقًا على أنّ أيّ موضوع يصلحُ قضيّة للعمل الأدبي، فليس هناك موضوعٌ ممنوعٌ أو محرّم، ومع هذا الإقرار فإنّ ثمّة اتفاقًا- أيضًا- يقضي بأنّه لا بدّ من تحقيق الاقتناع الفنّي والجمالي والعقلي والوجداني بهذا الموضوع أو ذاك.

لقد بدتْ موضوعاتُ القصص الأربعة طبيعيّة؛ لأنّها في الحقيقة تجلّياتٌ مختلفة لموضوع واحد.

ومع ذلك فقد بدتْ درجةُ الإقناع متفاوتةً من قصّة لأخرى، فعلى حين بدا الصّراع الذي ولّدَه بُعْد مصطفى عن مُنى منطقيًّا لم يزل إلّا بعد لقائهما، وبدت التّضحيّةُ بالمال في سبيل هذا اللّقاء مقنعة، وإنْ بدا لم يؤازره معاناةٌ على مستوى التّقنية القصصيّة مقنعة بالتخلّي عنه، ولا سيّما أنّ المال يقع من النّفس الإنسانيّة منزلةً غير خافيّة؛ أقول على حين بدا الأمر مقنعًا في (هان الودّ) تصاغرَ هذا الاقتناعُ في (فراشات تائهة)، وتصاغرَ بدرجة أعلى في (النّاب الأزرق)؛ لأنّه ليس واقعيًّا أنْ تقبل أيّ بنتٍ أنْ تركب مع أيّ رجلٍ مجهول بلا مسوّغ من الاضطرار، لكنّ الأمرَ على الإجمال جيد؛ يجعل عصامَ عبد الحميد واحدًا من قصّاصين قلائلَ يفرد جهده في خدمةِ تطهير العلاقة الإنسانيّة بين الرّجل والمرأة عن وعي معرفي وذاتي بطبيعة هذه العلاقة، وبقيمةِ هذه العلاقة، وبالمخاطر التي تهدّد هذه العلاقة ابتداءً واستمرارًا. إنّ عصام عبد الحميد حاولَ أنْ يقرّر أنّ نجاةَ الإنسان المسلم المعاصر طريقها الحبّ الطّاهر والحريّة المسئولة.

(٣) «هان الودّ» مجموعةٌ تسعى نحو تجاوز الانغلاق الفنّي:

إنّ أوّل انطباعٍ نقديّ يخرج به قارئ مجموعة عصام عبد الحميد (هان الودّ) هو أنّ أدباءَ الحركة الإسلاميّة يملكون القدرةَ على تجاوز الانغلاق الفنّي الذي عاشوا فيه زمنًا طويلًا؛ لأسباب كثيرة كان بعضُها سبيلًا فنيًّا ممهّدة لتوصيل رسائل الأدب، وسبيلًا لفكِّ شفرات النّصوص وتيسيرها بين يدي القرّاء.

ومسألةُ تجاوز الانغلاق الفنّي لدى الإسلاميّين في هذه المجموعة مدعومة من جانبي بعددٍ من الأدلّة، أرجو بيانها فيما يلي:

أوّلًا: اتّساعُ آفاق التّناص:

لقد بدا عصام عبد الحميد بعنوانِ قصّته الأولى والمركزيّة في المجموعة، وهي قصّة (هان الودّ) متناصًّا مع واحدةٍ من عيون الأغنيات الرّومانسيّة المصريّة، صحيحٌ أنّ ذلك بدا احتمالًا لم يُحسن أيّ نوعٍ من توظيف عتبات النّصوص، وهو ملمحٌ موفّق في البناء والتّقنية، وأسهَمَ في إنجاح استثماره تأخيرُ الكشف عنه؛ حيث ظهر هذا الكشف في المقطع العاشر؛ أي قبلَ نهايّة القصّة التي جاءت في اثني عشر مقطعًا، يقول: «قفزت مُنى صارخة بهستيريا غير مصدّقة ما سمعته، وانطلق صوتُ عبد الوهاب الفخم يشْدو بأغنيّته الشّجيّة: (قالوا لي هان الودّ عليه، ونسيك/ وفات قلبك وحداني)!

وأنا لا أحبّ أنْ يُنظر إلى نمطِ التّناص هنا نظرةً ساذجة تفوّت القيمة الحقيقيّة التي يعكسُها، لقد احتاج أدباءُ التّيار الإسلامي زمنًا طويلًا لكى يصلوا إلى هذا المستوى التّثاقفي، لا في بُعْده المادّي، وإنّما بُعْده المعنوي الذي يبرهن على قدرٍ كبيرٍ من تجاوز الانغلاق، وقبول التنوّع الثّقافي الذي يعكس قابليّةَ الانسجامٍ في الجماعة الوطنيّة المصريّة.

ثانيًا: اتّساعُ استثمار الأعلام سيميائيًّا:

إنّ قراءة عددٍ كبيرٍ من مُنجز المبدعين الإسلاميّين في المجال القصصي يلمح تنميطًا في استثمار أسماءِ الأعلام الشّخصيّة والمكانيّة؛ لاعتبارات أيديولوجيّة وفنيّة وقرائيّة تتعلّق بإرادة الوصول إلى المتلقّين بمضامين العمل الفنّي.

وهو الأمرُ الذي نلمسُه في النّسبة الإحصائيّة المرتفعة لاستعمال اسم العلم (وفاء) مثلًا في أعمال عددٍ كبير من هؤلاء القصّاصين، وكذلك في استعمال اسم العلم (الأندلس).

وهذان الاسْمان- تعيينًا- ظهرَا هُنا ظهورًا مثيرًا للانتباه؛ في هان الودّ، وفي ميرين بما يجعلُ الملاحظة صحيحةً إلى حدّ بعيد، وتعكس الوعي بقيمتهما فنيًّا وجماليًّا وأيديولوجيًّا.

وهو ملمحٌ انغلاقيّ بامتياز فنيًّا، ولكنّ فحصَ بقيّة قوائم أسماء الأعلام يلمح نوعَ تطوّر في الاستثمار والتّوظيف، يمكن ملاحظتُه فيما يلي:

أ-مصطفى (صفصافة)، وهو نمطُ تحوّل مهمّ في التّعامل مع أسماء أعلام الرّجال بعد شعورٍ مزيّف لكنّه شائع يؤخّر رتبةَ تدليل أسماء الرّجال.

ب- ناهد، وهو اسمُ علم وظّف هنا توظيفًا دلاليًّا جيدًا، ولا سيّما إذا عرفنا أنّ بعض دلالات الجذّر اللّغوي (ن/ ه/ د) يدور حول معاني الارتفاع والإشراف والمكافحة، حتّى صحّ قديما استعمالُ المناهدة في الحروف لما يعانيه المحاربون في مواجهة بعضهم بعضًا.

وتأمّل ملامح صورة ناهد، وتصرّفها نحْو أبيها في مواجهةِ إرادته الطّالبة للزّواج من مُنى يسمح بالحكم على اختيار هذا الاسْم بالنّجاح والتّوفيق.

كما جاء استعمالُ اسم ميرين- بطلة القصّة التي تحمل اسمها- ليحملَ دلالات فنيّة تحكم لعصام عبد الحميد بامتلاكِ القدرة على تجاوزِ الانغلاقِ الفنّي، وتُبرهن على القدرةِ على توسيع النّموذج الجماليّ في العقل المسلم

المُعاصر الذي يمكنُه- بعدَ وقتٍ وجهدٍ إيجابيّيْن- أن يقبلَ الآخر ويتعاطى معه، ويدخل معه في علاقاتٍ حميميّة، ولا سيّما إذا عرفنا أنّ الاسم (ميرين) ينحدرُ من أصول لاتينيّة انسربَ في لغاتٍ أوروبيّة كثيرة، يدور معناه حول البحري، بما يجعلها حوريّة بحريّة.

ثالثًا: التّحوّلُ نحو آفاقٍ تجديديّة في البناء الفنّي، وأدواته:

من جانبٍ ثالثٍ بدا عصام عبد الحميد متجاوزًا للتّقليدي، أو محاولًا إعطاءنا فرصة لقراءتِه بعيدًا عن الأجواء التّقليديّة التي يتحرّك في أرْوقتها غالبًا مبدعو الحالة الإسلاميّة.

أ- لقد استعمل عصام في تكوين عالمِه القصصيّ أدواتٍ شديدةَ العصريّة، بدءًا من الهاتف المحمول الذي يظهر منذ أوّل سطرٍ من سطور مجموعته «أضاءتْ شاشة المحمول مُعلنةً بموسيقا حالمة عن وصول رسالة»! وظهر الكمبيوتر بتقنيات تواصليّة غاية في التّحديث (نتّ/ كاميرا/ شات)، فضلًا عن أدواتٍ عصريّة من مثل: السّيارات، ودور المسنّين. وقيمةُ هذه الأدوات ليس في ذاتِها وإنّما في القيم الفكريّة التي تمنحها للقارئ، وما تعكسُه من إدراكٍ حقيقيّ يبرهن على أنّ المبدعَ المنتمي منفتحٌ على المنجز الحضاري المعاصر لا يخاصمه، ولا يمنعه، ولا يتّخذ موقفًا رافضًا، ومحاصرًا له، بما يجعله إنسانًا عصريًّا بامتياز.

ب- كما راوح عصام عبد الحميد في توظيفِ تقنيات القصّ حيث بدا وفيًّا لنمطِ بناءِ القصّة المستقرّ الذي يسعى في خطًا تدريجيّة من البدء، ثمّ التّصعيد،

وصولًا إلى نقطة التّأزيم climax وصولًا إلى نقطة النّهاية end أو لحظة التّنوير التي امتدّت على ثلاثة مقاطع (١٠؛١١؛١٢) وهو امتدادٌ خلقَ نوعًا من اللّذة المعنويّة والماديّة المعوّضة المقصودة، لكي يتجاوزَ عن طريقها فقراتِ الألم والعذابِ التي سبقت لقاءَ مصطفى بمُنى مثلًا في: هان الودّ، وعلى الرّغم من المشكلات الفنّيّة التي تحيطُ باستعمال النّهاية المغلقة، فإنّ النّهاية المغلقة هنا جاءتْ طبيعيّة ومنطقيّة ومحقّقة لأفقِ التلقّش بسببٍ من تضاعف مساحة العذاب الذي اجتاحَ نفسَ مصطفى ومُنى، ممّا رشّح لقبول النّهاية المغلقة بلقائهما وزواجهما؛ لأنّ القارئ الذي توحّد مع النّص أصابَه من عذاباتهما وآلامِهما الكثيرُ ممّا تحتّم معه ضرورة القضاء على هذه الآلام والعذابات باستعمال هذه النّهاية المحدّدة.

ثمّ ترك عصام هذه التّقنية، وتوجّه نحو توظيفِ النّهايات المفتوحة في بقيّة القصص بدرجاتٍ متفاوتة ليخلقَ حالةً من توحّد المتلقّي مع قضاياها وموضوعاتها.

وقد قامتِ اللّغة بعبء إضافيّ في هذا السّياق لتقنعنا بجدوى النّهايات المفتوحة لتغذية شعور المتلقّين المتنوّع، وضمان كسْب أكبرِ نسبةٍ منهم، يقول في (فراشات تائهة): «لم يبقَ أمام عيني الواهنتين إلّا الضّوء الصّغير في آخر النّفق، أتمنّى مع كلّ عجزي أنْ أصلَ إليه، نورًا كان أم نارًا، فهل تمدّين يدكِ إليّ؟» بهذا السّؤال غير المُجاب عنه تحقّق باللّغة انفتاح النّهاية.

من جانبٍ آخر فقد بدتْ هويّة السّارد حاكمةً في هذا الميدان؛ حيث حاول أنْ يقنعنا بقدراتِه المتنوّعة، فاستثمرَ تقنياتٍ كثيرةً في بناء قصص مجموعته،

فمِن الوصف والحوار في (هان الودّ) إلى تقنيةِ استعمال الرّسائل أو الخطاب في (ميرين) و(وفراشات تائهة)؛ بدا عصام عبد الحميد حريصًا على أنْ يقول هنا إنّه يملك حلولًا على مستوى البناء أو المعمار الفنّي، وقد حاولَ القصّاص لمرّة واحدةٍ تحتاج إلى بعض الوقت لتنضج تقنيةُ الإيهام بالحاشية التي صنعَها في آخر قصّة (ميرين) بما يجعلها واقعًا حقيقيًّا.

ج- تحقّقُ الرّومانسيّة الفنّي:

ومن جهةٍ أخيرة، بدا عصام واعيًا بطبيعة الرّومانسيّة الجديدة المنتمية التي يطلق رسائله الفكريّة من خلالها.

وما يدهشُ في الأمرِ هو استثمارُ الجغرافيا بشكلٍ فنّي هادئ، حيث ظهرت الأماكن التي احتضنتِ القصصَ رومانسيّة بامتياز، وإنّ في أسبانيا- بكلّ صورها العالقة في الوجدان المُسلم المعاصر- حنينًا تاريخيًّا، وجمالًا طبيعيًّا، وإنّ في رأس البر ببعض تفصيلاتها الواردة من الخبرة الذّاتيّة.

ووفّق عصام إلى حدّ بعيدٍ في استعمال المُعجم الرّومانسي، حتّى بدا في كثيرٍ من المقاطع كما لو كان شاعرًا، وموسيقيًّا بامتياز، وأعطَى مثالًا جيدًا لما يسمّى في فلسفة الفنّ بالقدراتِ الهائلة للنّحو على أنْ ينتج الموسيقا.

وإليكَ بعضُ هذه المقاطع: «أخيرًا غلب النّعاسُ عيونَ مُنى، سنة لذيذة من النّوم أخذتها إلى خدرٍ مريح، تسلّل إلى جسدها المتمدّد على الفراش، مستسلمةً للفراش النّاعم، على شفتيها شبهُ ابتسامة، كان يومًا لا يُنسى من عمرها أبدًا، تحوّلت فيه هي ومصطفى إلى عصفوريْن.. يطيران في كلّ اتّجاه يملآن الكونَ بزقزقةٍ مبهجة.. شعرتْ بأنّ الحياة تتوهّج بفرحٍ صاخب».

(٤) القلمُ لا يطاوعني على الرّحيل!

ومِن حقّ أدباء الحركة الإسلاميّة ألّا يكتفي النّقاد الذين يتوقّفون أمامَ إبداعاتهم بالتّفسير والكشفِ عن القيم الفنيّة والجماليّة فحسب، ذلك أنّ موجاتِ الإقصاء والتّهميش التي تعرّضوا لها على امتدادٍ زمنيّ طويل حرمتْهُم من المتابعةِ النّقديّة الأمينة والموجّهة، وهو ما يفرضُ على المتعاملِ مع أدبهم أنْ يفحصَ العناصرَ المؤسّسة لأعمالهم، ويقوّمها، ويرشدها.

صحيحٌ أنّ هذا النّوع من النّقدِ موصومٌ بالتّقليديّة، وربّما يسبّب قدرًا من التوتّر؛ لكنّه باتَ أمرًا لازمًا لدعم الحركة الأدبيّة المنتميّة للتّيار الإسلامي.

ومِن ثمّ، فإنّ قلمَ النّاقد لا يطاوعُه على الرّحيل قبل أنْ يفتّش في هذه المجموعة كاشفًا عنْ بعض ما ينالُ منها بسببٍ من التّورّط في بعضِ ما يخالف برامجَ كتابة القصّة القصيرة.

وفيما يلي محاولةٌ للتّعليق على بعض هذه الملاحظات:

أوّلًا: اللّغة وهويّة العمل الأدبي:

لا يمكنُ لأحدٍ أنْ ينكرَ- ولا يسعُه- أنّ اللّغة هي العصبُ المركزي لأي عمل أدبي، وهي مادّة حياته، وكينونتُه، وماهيّة وجوده وتشكّله، ومن ثمّ فكلّ جهدٍ يوجّه نحو تعميقها والوعي بأسرارها، والتوسّع في الإحاطة بفقهها؛ هو أمرٌ في الصّميم من تطويرِ أدوات الأديب أيًّا ما كان الجنسُ الأدبي الذي يبدعُ من خلاله.

ومُشْكلُ اللّغة في القصصِ عريقٌ في العصر الحديث تعرّض لمقارباتٍ متنوّعة بسبب من التّخديم على رسم صور الشّخصيات وتحقيق الصّدق الفنّيّ فيما يتعلَّق بملامحِ صورة كلّ شخصيّة، وضرورة أنْ تكون اللّغة جزءًا أصيلًا من بناء هذه الملامح.

ولكنّ المتّفقَ عليه أنّه لا يصحّ أنْ يخطئ الأديبُ في اللّغة التي يروي بها أو يصف بها، أو تنطق بها شخوصُ أعماله القصصيّة، أيًّا ما كان المستوى اللّغوي الذي تنطق به هذه الشّخوص.

وقد فرطَ من الصّديق العزيز القاصّ عصام عبد الحميد بعضٌ ممّا ينال من إشراق لغته، من مثل:

ص ١٣/ س٥ = الغير محدّدة، والصواب: غير المحدّدة.

ص ١٣/ ٧= محكّ قاسى، والصّواب: محكّ قاسٍ.

ص ١٧/ ١٠= تجد رجل، والصّواب: تجد رجلًا.

ص ١٧/ ١٨ = التواجد، والصّواب: الوجود.

ص٣٠/ ١٠= لا يعرفوا، والصّواب: لا يعرفون.

ص ٣١/ ٤ = مجهود مضنى، والصّواب: مجهود مضنٍ.

ص ٣٢/ ٦-٧ = لا يفعل شيء تقريبًا، ولكنّه يرقب بداخله اضطراب وخوف صغير، والصّواب: لا يفعل شيئًا.. اضطرابًا وخوفًا صغيرًا.

ص ٤٥/ ٨ = ولم تهتدى، والصّواب: ولم تهتدِ.

وهناك أمثلةٌ كثيرة جدًّا غير هذه، وهو أمرٌ يحتاج إلى نوعِ مراجعة وتنبّه؛ لأنّ اللّغة ليست مجرّد وعاءٍ حامل، بل هي خالقة ومشكلة ومؤسّسة للهويّة، وكلّ تهاونٍ في حقّها ضارٌّ بالعمل الأدبي، وربّما يوشك أنْ يهدّد بنيانه، ويشوّه معماره.

ثانيًا: مزالق فنيّة:

ومن جهةٍ أخرى، فقد تورّطت المجموعةُ القصصيّة في بعض المزالق الفنيّة، جاء أغلبها متعلّقًا بالتّشكيل اللّغوي، ومقامات استعمال اللّغة؛ ممّا أضرّ في أحيانَ ببنْية تصوير بعض الشّخصيات، وأثّر سلبًا في تمثّل الرّسالة الفكريّة والجماليّة للمجموعة القصصيّة (هان الودّ).

فمِن ذلك بدتْ بعضُ الأساليب ناتجَ أثرِ عجْمَةٍ من جانب، نتجَ عنها ترهّلٌ لغوي بسبب من الفائض المجانيّ، يقول عصام عبد الحميد في هان الودّ (ص٨): «أمّاً هو فقد اكتشفَ أنّه لن يحصلَ على الرّاحة إلّا بمواصلة السّير»، والواضح أنّه يريد «أمّا هو فقد اكتشف أنْ لن يرتاح»، وهو ما يعني أنّ عبارة «لن يحصل على» بما هي أثرٌ من آثار التّرجمة من اللّغات الأجنبيّة على الأساليب العربيّة حقّق فائضًا مجانيًّا يخاصمُ الطّبيعة المكثّفة التي تحضّ عليها برامجُ كتابة القصّة القصيرة.

ومِن ذلك أيضًا وقوعُ بعض الارتباك في حركةِ الضّمائر اللغويّة؛ ممّا كان من شأنه كسْر توحّد المتلقّي مع النّص، وصناعة قاطعِ اتّصالٍ موهِم بعدمَ الاقتناع النّسبي، ولعلّ المثال التّالي يوضّح ذلك، تقولَ ناهد في (هان الودّ) «ص ٢٨» في سياق مواجهة رغبة أبيها (مصطفى) الزّاوج من محبوبته (مُنى) بعد وفاةِ زوجه؛ يقول: «كانت تتكلّم بصوتٍ عالٍ، بكلمات مرتّبة كأنّها قد أعدّتها، سهـامٌ مسمومة صوّبتها نحْوه بدقّةٍ متناهية، أخذت تطلق حمَمها

في كلّ اتجاه.. احترم سنّك الكبير، ماذا سيقول النّاسُ عن العجوز المراهق المتصابي، لن تدنّس البيتَ امرأة عاشت فيه أمّها».

في هذا المقطع حركةٌ مرتّبة للضّمير، سببُها فقدانُ السّيطرة على فارقِ ما بين الوصف وإنطاقِ الشّخصيّة، فحتّى جملة «أخذت تطلقُ حمَمَها في كلّ اتّجاه» تأسّست هويّة السّرد على ضميرِ الغائب اختيارًا للوصف، ثمّ في التفاتٍ جيّد هدفه محاولةُ الإقناع بموقف ناهد، وخلق إحساس صادق لعنفها في مواجهة أبيها، وهو ما بدا ظاهرًا في التحوّل إلى استعمال ضمير الخطاب «احترم (أنت) سنّك (الكاف)، والأصل كان يقضي أنْ يظهر ضميرُ التّكلم بدلًا من ضمير الغياب في (أمّها) لتحقيق هذا الإحساس النّفس، متجسّدًا ومتّحدًا بشخصيّة (ناهد) في موقف التكلّم والمواجهة.

من جهةٍ أخرى بدتْ علاماتُ اصطياد بطلة (النّاب الأزرق) من قِبَل الفارس الوهمي هشّةً وغير مُقْنعة؛ إذْ لا يُعقل أنْ تتطوّر الأحداثُ لمجرّد رسالةِ هاتفٍ كما تحاول أنْ تصوّر هذه القصّة.

إنّ عصام عبد الحميد بما يصنعُه من تراكم إبداعي وقصصي يتّخذ من المرأة مرتكزًا يتقدّم بسرعةٍ ظاهرة نحو مكانةٍ متميّزة في عالم القصّة القصيرة بوعي فكري مائزٍ، امتلاك حقيقي لأدواته الفنيّة والجماليّة، وإخلاص لقضايا الرّومانسيّة الجديدة؛ طلبًا لطهارة العالم، ونقائه واستقامته.

إنّ مجموعة (هان الودّ) تفتح بابًا واسعًا لنجاةِ الإنسانيّة من طريق الحبّ والحريّة.

(٢)

مِن هنا يتفجّر الفَرْحُ..

مِن هنا يبدأ التّغيير

قراءةٌ في ليالي بحر يوسف

لمحمّد فيض مالك

٠/ مدخل: نمطٌ جديد من الفَرَح السّاكن:

منذ سكّ د. أسعد دوراكوفيتش مصطلحَ: الفرح السّاكن واصفًا به «علم الشّرق» أو أعلى تجلّيات المُنجز الفكري والإبداعي في الشّرق العربي؛ وروحٌ جديدة تتطلّع لدراسة الإبداع العربي الجديدِ من المنظور المنتمي للهويّة العربيّة الجمعيّة التي تأسّست بسبب سقيَا الفكريّة الإسلاميّة ومرجعيّتها العليا الحاكمة لشجرتِه بغصونِ هذه الشّجرة الإبداعيّة الملتفّة الكثيفة الغنيّة قديمًا وحديثًا.

إنّ ثمّة روحًا جديدًا تنسربُ في أوصال شجرة الإبداع العربيّة المعاصرة الشّعريّة والسّرديّة؛ طامحةً إلى نمطٍ من استعادة الذّات بعد زمانٍ طويل من التّراجع أو الهزائم الحضاريّة التي مردّها إلى هزائم النّفسيّة بامتياز.

وهذا الذي سمّاه أسعد دوراكوفيتش في كتابه [علم الشّرق، ترجمة عدنان حسن، مؤسّسة البابطين، الكويت، ٢٠١٠م] بالفرح السّاكن؛

هو كشفٌ- في الحقيقة- عن [ص١٥]: «النّصر النّابع من إدراك (المبدع/ الأديب) للتّناغم الإلهيّ لعناصر العالم، والتّكيّف البهيج الثّابت للإنسان معه».

وهو بعضُ ما استثمرَه محمّد فيض مالك من تقنياتٍ في بناء عالمه القصصي في: ليالي بحر يوسف، المغرق في صناعة «التّكيف المبْهج» مع عناصر العالم المحلّي الحميمي (الرّيفي/ الصّعيدي) من حوله.

على أنّ أعلى تجلّياتِ هذا الفرح السّاكن وهذه البهجةِ السّاكنة يتمثّل فيما سمّاه دوراكوفيتش- أيضًا- بفرح التّسليم، والذي تجلّى بصورةٍ عنيفة جدًّا في هذه المجموعة القصصيّة فيما سمّاه محمّد فيض مالك باسم الرّضا/ وباسم الإيمان.

والحقيقةُ أنّ مجموعة محمّد فيض: ليالي بحر يوسف، تتّخذ «من الأشجار والجسور ولوزات القطن وحبّات التّوت، والسّاقية والنّورج والفأس» مادّةً تشكّل عناصرَ البهجة المبثوثة في عالمِ هذه المجموعة.

١/ ليالي بحر يوسف: استثمارُ جماليّات المكان في العنوان:

يمثّل العنوانُ الموضوعُ لهذه المجموعة بوصفه عتبةً نصّيّة لها؛ أوّلَ مفتاح منهجيّ لقراءتها، وتحليلها، ذلك أنّ هذا العنوان بعنصريْه اللّغويّين، وهُما:

أ. ليالي.

ب. بحر يوسف.

يتحرّكُ بعددٍ من الحمولاتِ الدّلاليّة المركزيّة التي تصلحُ مدخلًا لقراءة هذه المجموعةِ القصصيّة، يمكن تركيزُها فيما يلي:

أوّلًا: الليالي وقسوة اللّحظة التي أنتجت المجموعة، وشظف العيش، ومعاندة الظّروف، وثقل الواقع؛ ذلك أنّ الليلَ في تاريخ الثّقافة العربيّة وتاريخ الشّعريّة العربيّة ظلّ معادلًا موضوعيًّا للشّدائد، والظّلم، والباطل.

وقد جاءتْ نصوصُ المرجعيّة العليا للإسلام فدعّمت هذه الحمولاتِ الدّلاليّةَ للّيل وطوّرتها حتّى وصلتْ بها إلى نقيض الإيمان، والضّلال، والتّيه والضياع والهلاك.

وقد استثمرَ محمّد فيض زمانَ ما قبلَ انبلاج نورِ الفجر، وأنطَقَه بعددٍ من الدّلالات المعبّرة عن فساد الأوضاع، وقسوة الواقع، وثقلِه الضّاغط؛ ولعلّ تأمّل توقيت الحادثة في قصّة (الغريق، رقم ٣) يكشفُ عن ارتباط اللّيل بالمحفّة والموت.

ثانيًا: يظهر «بحر يوسف»- وإنْ كانَ اسمَ علمٍ في التّصنيف النّحوي- أكثر اتّساعًا من مجرّد علم جغرافي على بقعةٍ بعينها ينتمي إليها محمّد فيض، أو يريد أنْ ينتمي إليها واقعيًّا وجماليًّا.

ذلك أنّ هذا العلَمَ الجغرافي المتحرّر المنفتحَ على آفاق التّاريخ من خلال الاستدعاء الحرّ الذي صنعَه لدى المتلقّي الذي لا يستطيع أنْ يمنع نفسَه من استدعاء يوسف النّبي بوصفه رمزًا مكثّفًا معقّدًا مركّبا؛ يتحرّك في العنوان

حاملًا قيمَ الجَمال، وقيم الاستبداد، وقيم قسوة الغربة، وقسوة الأهل الإخوة، وقيم الخير المتدفّق من قلبه وعقله.

كما لا يمنعُ هذا العلَمُ من الاستدعاءِ الحرّ للدّلالات المرْكوزة في «بحر» بما هو رافد لفرعٍ كبير من فروع النّهر أو النّيل العظيم.

ومِن ثمّ يصيرُ العنوانُ خزينةَ أسرارٍ تعمل قصصُ المجموعة العشرة على فكّ شفرتها، لتعلنَ المجموعةُ عن سعيٍ حميم نحو عبورِ زمان اللّيل وقسوته ومحنه، والتّطهر بماء بحر يوسف من أحزانِ الأيّام وقسوتها، وفقرها، والغربة المقيمة فوق الرّوءس بعيدًا عن أجواء الأمان والارتياح.

ولا سيّما أنّ القاصّ وضعَ قصّةَ بحر يوسف عاشرَ عشرة نصوص المجموعة، وآخرها جميعًا.

٢/ ليالي بحر يوسف: خطابُ المذهب الأدبي:

إنّ قراءةَ هذه المجموعة من منظورِ خطاب المذهب الأدبي الحاكمِ عليها؛ ربّما يعضّد خطابَ القضيّة الفكريّة والموضوعيّة التي التقطناها في الفقرة السّابقة مباشرة.

إنّ ثمّة محدّداتٍ مُسْتعلنةً في هذه المجموعة يمكن أنْ تقودَ إلى تعيين هذا التّصنيف المذهبي الأدبي؛ تتمثّل فيما يلي:

أوّلًا: محدّد تباشير الصّباح (في القصّة رقم ٣/ غريق).

ثانيًا: محدّد رائحة الطّريق (في القصّة رقم ٥/ متاعب مدرسيّة).

ثالثًا: محدّد طيور الرّيف، ولا سيّما الدجاج (القصّة رقم ٢ / الرّاقص مع الدّجاج).

رابعًا: محدّد السوق (في القصّة رقم ٧ السّوق).

خامسًا: محدّد البسطاء (في القصّة رقم ٦ / ذات صباح).

سادسًا: محدّد الأضرحة وقبور الأولياء والصّالحين، والدّراويش (القصّة رقم ١/ اللّيلة الكبيرة).

إنّ كلّ هذه المحدّدات تحملُ قارئ هذه المجموعة على أنْ يصنّفها ضمنَ المذهب الرّومانسي الأخضر، أو ضمنَ مذهب الرّومانسيّة الخضراء؛ وهو فرعٌ من الرّومانسيّة تشكّل مصطبغًا بتأثيرات السّياقاتِ الثّقافيّة العربيّة والمصريّة؛ مستثمرًا ملامحَ البيئة الرّيفيّة بطيورها وحيوانها، وشجرها وترعها، وخصائصها الجغرافيّة المحليّة، وسمات سكّانها الاجتماعيّة.

وممّا يدعمُ هذا التّصنيفَ مجموعةُ السّماتِ الفنيّة، أو التّقنيات الجماليّة المتمركزة حول ما يلي:

أوّلًا: الرّمزيّة، واستثمار محدّدات طبيعيّة، وتحميلها بدلالات مقصودة؛ من مثل رمزيّة توظيف الكتكوت في القصّة (٢)/ الرّاقص مع الدّجاج، طموحًا لتجسيد صورة حيّة من صور العلاقة المائزة بين الأمومة والطّفولة.

ثانيًا: حضورُ الحوار بين شخوص عددٍ من قصص المجموعة.

ثالثًا: استثمار «تيمة» الصّوفيّة والدّراويش.

رابعًا: استثمارُ رمزيّة المرأة، والتحرّك بها حاملةً دلالاتِ حيويّة الحياة، وحلاوة الذّكرى، وبكاء الشّباب على ما يظهرُ من توظيف شخصيّة «زبيدة» في «اللّيلة الكبيرة».

٣/ ليالي بحر يوسف: خطاب التّشكيل:

٣/ ١ مصادرُ التّشكيل:

فحصُ قصص هذه المجموعة يكشفُ عن حزمةٍ من مصدر التّشكيل التي أسهمتْ في بنائها. وهذه المصادرُ يمكنُ رصدُها فيما يلي:

أوّلًا: مصادرُ قصصيّة معاصرة مُلْهمة، وربّما تكون «يوميّات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم (ت ١٩٨٧م)، وهذا المصدرُ يبدو تأثيرُه متجاوزًا حدودَ اقتباس العتبة النّصيّة الكاشفة عن النّوع الأجناسي لليالي بحر يوسف بما هي في المُعْلَن من أمرها: يوميّات ريفيّة!

ويصلُ التّأثير إلى القضيّة محلّ العنايّة بها، وهي الفسادُ العام، بتجلّياته المتنوّعة، وأثر ذلك الفساد في فقرِ المجتمع ومعاناة أبنائه.

يُضافُ إلى ذلك التّماهي في أنماط الشّخوص بين العملين؛ إذْ تظهر مركزيّةً الأنماط الشّخصيّة التّالية:

أ. شخصيّة الشّيخ/ الدّرويش (مولانا) وغيره.

ب. شخصيّة المرأة (زبيدة) وغيرها.

ج. شخصيّة المأمور.

ثانيًا: المصادرُ الواقعيّة التي استمدّها محمّد فيض من تجربته وخبرته المعيشيّة في ريف مصر وصعيدها.

٣/ ٢: تجلّياتُ التّشكيل:

وتحليلُ المجموعة في مفرداتها العشرة يكشفُ عن استثمارٍ ممتازٍ لمجموعات من عناصر التّشكيل التي نهضتْ ببناء العمل وتكوينه، وأركّز على ما يلي من هذه العناصر:

أوّلًا: المعجم:

جاءَ مُعجمُ محمّد فيض مالك معبّرًا تعبيرًا صادقًا عن جنس المجموعةِ بوصفها يوميّاتٍ ريفيّة، وتوزّعت الكلمات على الحقول التالية:

أ. مفردات حقل البنية الرّيفيّة (زروعًا/ وحيوانًا/ وطيرًا/ وأطعمة/ ومخلّفات/ وطرق/ وعادات).

ب. مفردات قضيّة المجموعة الأساسيّة بوصف هذه المجموعة عملاً نقديًّا اجتماعيًّا بامتياز (مفردات الفساد الإداري/ والقانوني/ معجم الفقر/ معجم الموت/ معجم المرض/ معجم الإهمال).

ج. مفرداتُ مُعجم الأمل والحلم والإيمان في تغيير الواقع، ولا سيّما مفردات التّشكيل الزّماني (الصّباح/ الفجر).

د. مُعجمُ أسماء الأعلام والألقاب الذي يتحرّك طامحًا إلى تحقيق الخروج من التّيه والقسوة والألم (في مثل: أمّ صباح/ مولانا) إلخ.

ثانيًا: التّناص/ التّكافل مع النصوص:

تبدو مَشْغلةُ محمّد فيض في هذه المجموعة بقرينة الموضوع، والمعجم، وعددٍ من الشّخوص؛ كامنةً في الانعتاق من أسْرِ قسوة اللّحظة من طريق الإيمان.

وهذا ما ظهرَ وتجلّى في النّصوص التي تكافلَ معها، أو اقتبس منها، ويظهرُ ذلك فيما يلي:

أ. الاقتباس من الكتاب العزيز بوصفه المرجعَ الأعلى المهيمن على ثقافة كلّ المنتمين.

يقول محمّد فيض [القصّة (١٠) بحر يوسف):

«أتوا بخيلهم ورجلهم منذ الصّباح يفتشون»

وهو اقتباس مباشر لقوله تعالى:

﴿وَأَجْلِبْ عَلَيْهِم بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ﴾[سورة الإسراء ١٧/ ٦٤].

والسّياق الذي استدعى الآيةَ الكريمة سياقٌ مزعج، وهو ما يعني أنّ محمّد فيض لم يستدعِ النصَّ في صورته اللّغويّة التّركيبيّة والمعجميّة فحسب؛ ولكنّه اقتبسَ الإطارَ الذي يحيط بالآية الكريمة كذلك.

وهذان الملمحان من ملامحِ خطاب التّشكيل تؤكّد أنّنا أمامَ مجموعة قصصيّة منتمية، تنطلقُ من روحِ داعمة للهويّة، بوصفِ هذه الهويّة وسيلةَ وقايةٍ وأمانٍ وجوديّين ونفسيّين معًا.

٤/ ليالي بحر يوسف: خطاب الصّداقة:

إنّ قراءة هذه المجموعة بروح الصّداقة ربّما يسمحُ لي أنْ أسوقَ عددًا من الملاحظ التي أدعو محمّد فيض أنْ ينزلها موقعها من التّثاقف والتّأمّل.

أوّلًا: يحرص بعضُ الرّوائيّين- في إطارِ رعاية التّقاليد الفنيّة الرّوائيّة المعاصرة- أنْ يلحق راويته بمسرد/ أو معجم صغير يحرّر فيه معاني الكلمات المغرقة في المحليّة؛ طلبًا للعطف على المتلقّي ورعاية جانبه.

وأظنّ هذه اليوميّات كانتْ في حاجةٍ إلى ذلك الملحق الذي يتوجّه بشرح معنى أمثال الكلمات التّالية:

(الخولة (ج: خولي/ الدّميرة/ السرسوع/ السكروتة/ النّورج/ الفرقلة) بوصفها كلمات ريفيّة محليّة تمامًا.

وهذا التّقليدُ الفنّي سبق أنْ لجأ إليه غيرُ واحدٍ من الرّوائيّين المعاصرين على ما نجد تطبيقًا له في رواية: راوي مراكش [جويديب روي- باناجاريا، ترجمة علي عبد الأمير صالح، مراجعة د. أحمد البكري، إبداعات عالميّة، الكويت (٤١٥) أكتوبر ٢٠١٦م].

يقول المترجم في مقدّمتها [ص٦]:

«وضع المؤلف في نهاية كتابه ملحقًا يوضّح فيه بعضَ الكلمات العربيّة والمغربيّة العاميّة... وما إلى ذلك»، وهي معلوماتٌ مهمّة جدًّا ومفيدة جدًّا.

ثانيًا: بدتْ مجموعةٌ من الكلمات غريبةً في سياقات توظيفها بسبب مستوى فصاحتها المرتفع، من مثل:

[الجراء (الكلاب الصّغيرة (قصّة ١)/ القمرة (غرفة قائدة السّيارة (قصّة٣)/ العقبة الكئود (قصّة ٥]، وغير ذلك.

ثالثًا: ما أزال أتصوّر أنّ التخلّصَ من العاميّة في الحوار والسّرد مُمكنٌ إلى حدّ بعيد، دونَ التّأثير السّلبي دراميًّا وفنيًّا؛ وهو ما أدعو محمّد فيض إلى تأمّله، فمثلًا (الواد) سهل جدًّا استعمال (الولد) مكانها.

وأتصوّر أنّ هذا العنصر سيسهمُ في دعْمِ صناعة المحدّد السّحري في العمل القصصي الذي يعرض للمتلقّي صورَ الرّيف والصّعيد في أوضاعه القاسية والمأساويّة.

إنّني أحيي محمّد فيض تحيّة عاطرة بسببِ المتعة والبهجة التي تفضّل بها عليّ، وبسببِ الشّرف الذي ساقَه لي عندما عهدَ إليّ بكتابة هذه المقدّمة.

الفهرس

***